28 mai 1992

BIBLIOTECA
CINEFILULUI

Iași

ION HOBANA

IMAGINILE POSIBILULUI

filmul științifico-fantastic

ANTICARIAT
LIVIUS
IAȘI

EDITURA MERIDIANE, 1968

Coperta II: *Aelita* (Iacov A. Protazanov, 1924)
Coperta III: *Călătoria fantastică* (Richard Fleischer, 1965)

Ilustrațiile au fost obținute cu sprijinul Arhivei Naționale de Filme din București

Pentru marele public, fantasticul ştiinţific înseamnă Jules Verne, H. G. Wells, Ray Bradbury, Ivan Efremov, Stanislaw Lem — deci în primul rînd literatură. Fără a contesta această apreciere, îndreptăţită de un secol şi jumătate de existenţă a unui gen totuşi tînăr, trebuie să spunem că avem de-a face cu un fenomen a cărui arie e mult mai largă decît aceea a scrisului. Teatrul, opereta, baletul, artele plastice, muzica simfonică au devenit, pe rînd, noi forme de expresie a unei stări de spirit născute pe la începutul veacului trecut, cînd perspectivele maturizării explozive a tuturor ramurilor ştiinţei au depăşit graniţele laboratoarelor, stîrnind entuziasmul general. Dar adevărata ecloziune, în afara literaturii, a acestei stări de spirit, s-a produs pe planul artei o dată cu apariţia cinematografului. Jocul de lumini şi umbre palpitînd pe ecran dă o nouă putere de seducţie alcătuirilor fanteziei anticipatoare, care dobîndesc iluzia mişcării şi a cvasipalpabilului. Dincolo de naivitatea unor

scenarii şi de imperfecţiunea unor trucaje, cea de-a şaptea artă se înscrie astfel printre factorii hotărîtori ai creării mitologiei viitorului. Este şi motivul pentru care, neavînd nici o clipă ambiţii exhaustive, ne-am încumetat să vă prezentăm aceste imagini ale posibilului.

VÎRSTA FEERIEI

Dacă e adevărat că filmul ştiinţifico-fantastic este marele beneficiar al trucului cinematografic, atunci apariţia lui virtuală datează din ultimul lustru al veacului trecut. Pe atunci, cinematograful părea însă o simplă jucărie menită unui succes trecător. « Cea mai mare pierdere de timp » spunea despre el Edison. Méliès însuşi îl adoptă doar pentru a da o nouă strălucire montărilor teatrului « Robert Houdin ». Ingenios şi iscusit, el creează în scurtă vreme o întreagă gamă de procedee pe care le va folosi în studioul său din Montreuil: substituiri, supraimpresiuni, filmări accelerate sau încetinite etc. Împreună cu decorurile şi costumele stranii sau numai extravagante, toate acestea alcătuiau arsenalul strict necesar al anticipaţiei cinematografice.

Prima tentativă a lui Méliès pe acest tărîm pare să dateze din 1898. Înregistrată cu numărul 149 în catalogul producţiilor marelui cineast, pelicula este intitulată *Visul unui astronom sau Luna la un metru* şi inaugurează seria explorărilor onirice ale altor corpuri cereşti, aşa cum *Păţaniile unui aeronaut* (1900) constituie prima viziune cinematografică a cuceririi văzduhului.

Această din urmă peliculă, ca și filmul lui Ferdinand Zecca *Cucerirea Văzduhului* (1901), care ni-l înfățișează pe regizor călărind ceea ce s-ar numi astăzi o « țigară zburătoare » deasupra unui peisaj din Belleville, seamănă mai curînd cu o caricatură animată, în spiritul graficii satirice a lui Albert Robida, vizionar sceptic și polivalent.

În 1902, Méliès abordează în sfîrșit, din plin, fantasticul-științific, recurgînd la cei doi corifei ai genului — Jules Verne și Herbert George Wells. Primele nouă tablouri și finalul *Călătoriei în Lună* sînt inspirate de romanele *De la Pămînt la Lună* și *În jurul Lunii*, iar restul de *Primii oameni în Lună* — a cărui versiune franceză apăruse de curînd. Grija marelui scriitor francez pentru exactitatea științifică și critica socială a încă tînărului Wells dispar însă în film sub avalanșa de gaguri antrenante. Iată, de altfel, o succintă prezentare a subiectului:

Cîțiva astronomi îmbrăcați în haine de astrologi hotărăsc să meargă în Lună. Ei vizitează o uzină cu mașini complicate și naive și asistă la turnarea tunului gigantic. Un batalion de femei — marinari cu farmece abundente aduc obuzul în care se instalează exploratorii. Tunul este încărcat. Se comandă « foc !».

Aparatul se precipită în traveling către o Lună de ghips, care primește obuzul drept într-un ochi. Exploratorii părăsesc vehiculul spațial și admiră un splendid « clar de Pămînt ».

Urmează parada planetelor și constelațiilor, secvență pe care Méliès o va relua în nenumărate variante: Ursa Mare, personificată de șase figurante ținînd cîte o stea, Venus, Arcturus, Saturn... Dar frigul, temutul frig selenar, îi trezește pe cosmonauții *avant la lettre*, silindu-i să coboare într-un crater. Ei găsesc acolo ciuperci uriașe și seleniți crustaceiformi, ca în romanul lui Wells. Sînt luați prizonieri, evadează, își regăsesc obuzul și se întorc pe Pămînt unde, după un scurt interludiu submarin, sînt primiți cu onorurile cuvenite.

Știința joacă, desigur, un rol cu totul periferic în acest imbroglio de o amuzantă naivitate. Méliès înlocuiește pur și simplu bagheta magică din montările sale anterioare cu obuzul

cosmic, pentru a-l introduce pe spectator într-un univers mirific. Schimbarea de recuzită nu afectează profund unitatea creației sale, în care feeria magică și feeria științifică se îngemănează și se întrepătrund.

Succesul *Călătoriei în Lună* îi determină și pe alți cineaști să-și îndrepte atenția către filonul inepuizabil al zborului cosmic. Influențați în mod vizibil de stilul lui Méliès, ei nu se ostenesc să fie originali, nici măcar în alegerea titlurilor. Segundo de Chomon semnează *Călătorie în Lună* și *Călătorie în Jupiter*, Gaston Velle — *Călătorie într-o stea*. Și maestrul?

Maestrul se autopastișează în *Călătorie prin imposibil* care transpune, poate, feeria cu același titlu a lui Jules Verne și Dennery, scrisă pentru teatrul Chatelet în 1882 (textul s-a pierdut). De data aceasta, eroii sînt membri ai Institutului de Geografie Incoerentă iar ținta lor este Soarele. La bordul unui vehicul numit, după inventatorul său, *automaboulof*, ei străbat spațiul cosmic și pătrund în gura larg deschisă a astrului de carton. Corespondentul firesc al frigului selenar fiind, aici, temperatura extrem de ridicată, « savanții » se refugiază într-o ghețărie (? !). Apoi, întoarcerea pe Pămînt într-un submarin parașutat, o imersiune care prilejuiește o nouă beție de imagini subacvatice și primirea triumfală obligatorie. Folosind un termen creat mai tîrziu pentru asemenea operații, am spune că filmul este un *remake* al *Călătoriei în Lună*.

Temele și accesoriile anticipației continuă să populeze creațiile ulterioare ale lui Méliès. În *Cele patru sute de farse ale diavolului*, apare un nou vehicul cosmic. 200 000 (sic !) *de leghe sub mări* edulcorează poezia de o inefabilă rigoare științifică a periplului julesvernian, printr-o profuziune de monștri și de sirene îmbrăcate mai mult sau mai puțin sumar. *Tunelul sub Canalul Mînecii* prefigurează realizarea unui proiect vechi de un secol, mereu discutat și respins mereu de adepții splendidei izolări a insulelor britanice. În sfîrșit, *Spre cucerirea Polului* (1912) marchează ultima aventură a lui Méliès pe tărîmul feeriei științifice și ultima lui realizare de mari proporții, în

general. Inspirîndu-se din epopeea expedițiilor polare, poate și din *Călătorie în Arctica* (Robert William Paul, 1903), filmul ne înfățișează din nou un grup de savanți, pornind spre pol într-un avion, sub conducerea inginerului Maboulof. După inevitabila trecere în revistă a constelațiilor, exploratorii își ating ținta. Și cum Omul zăpezilor era și pe atunci la modă, Méliès le scoate în cale pe Uriașul Zăpezilor, cu care au destul de furcă înainte de a porni pe drumul întoarcerii.

Spre cucerirea Polului e departe de a cunoaște succesul celorlalte producții ale studioului din Montreuil. Ruinat, Méliès e obligat curînd să renunțe la profesia pe care o înnobilase. Dar expresia cea mai pregnantă a geniului său, feeria științifică, va supraviețui travestită în simbolurile amuzante sau poetice ale filmului de animație.

Și în această direcție, contribuția franceză este substanțială. În perioada dinaintea primului război mondial, mai precis între 1905—1914, vedeta incontestabilă a desenului animat de anticipație este Lortac, creatorul unui personaj de succes: profesorul Mécano. Din nou în tradiția lui Robida, Lortac satirizează cu bonomie fetișizarea progresului mecanic. *Aspiratorul profesorului Mécano* este un mic monstru metalic, care înghite obiectele și le restituie sub cele mai neașteptate forme, spre disperarea inventatorului. O altă mini-producție, *Mașina de trăit*, pare a fi o transpunere a unui pasaj dintr-o povestire a lui Jules Verne: «... el sare din pat și intră în mașina de îmbrăcat. După două minute, fără să fi avut nevoie de ajutorul vreunui valet, mașina îl depune pe pragul birourilor sale, spălat, pieptănat, încălțat, îmbrăcat și încheiat la toți nasturii, de sus pînă jos». [1]

Această viziune parodică a viitorului nu-i aparține, la timpul respectiv, doar lui Lortac (și nici doar filmului de animație, după cum o dovedesc peliculele spaniolului Segundo de Chomon *Hotelul electric* și *Bucătăria magnetică*). Ea se extinde,

[1] În secolul XXIX. O zi din viața unui ziarist american în anul 2889.

curînd, asupra altor mari teme ale anticipației: zborul cosmic (*Păcală în Lună* de Aurel Petrescu), *Robotul* (Dave Fleischer), monstrul distrugător (*King Klunk* de Walter Lantz și Nolan), savantul nebun (*Doctorul Jekyll și domnul Șoarece* de William Hanna și Joseph Barbera), omul invizibil (*Șoarecele invizibil* de W. Hanna și J. Barbera) etc. Și pentru că invazia gadget-urilor nu s-a oprit din progresia ei geometrică, Tex Avery reia sau reinventează cîteva dintre poantele lui Lortac și Chomon în *Casa de mîine*.

Urmînd și în această privință evoluția literaturii științifico-fantastice, filmul de animație trece de la parodie la satira gravă, în care amuzamentul cedează pe nesimțite îngrijorării față de un anume curs posibil al evenimentelor. Producției cu titlu evocator al unei catastrofe incomparabile, *Atomul la răspîntie* (Cenek Duba, 1947), îi urmează altele, aparținînd diferitelor școli naționale: *Baladă atomică* (Jean Image), *Bombomanie* (Bretislav Pojar), *Happy-end* (Vatroslav Mimica), *Război* (Veljko Bulajic), *Prietenul* (Marek Nowicki și Jerzy Stawicki). Sînt filme în foarte mică măsură sau de loc pentru copii, socotiți de obicei spectatorii prin excelență ai acestui gen. Un fenomen justificat de nevoia imperioasă a cineaștilor de a se adresa celor capabili să le înțeleagă pînă la capăt avertismentul și să acționeze pentru preîntîmpinarea dezastrului planetar.

Pericolul atomic e conjurat relativ de curînd pe ecran. Dar înseși temele tradiționale încep să fie abordate dintr-un unghi schimbat față de cel al lui Lortac, Fleischer sau chiar Avery. Aspiratorul poznaș al profesorului Mécano e o jucărie inofensivă pe lîngă robotul gigant din *Păstorița și coșarul* (Paul Grimault [1]) care, într-un acces de furie oarbă, distruge orașul de marmură și cristal. Reminiscențele literare și cinematografice (mitul « ucenicului vrăjitor », *R.U.R.* de Karel Čapek, filmele *Golem*, *Metropolis* etc.) se grefează aici pe neliniștile mai noi și cu temeiuri mai concrete stîrnite de apariția și perspectivele

[1]. . . realizator și al poeticului și straniului *Pasagerii din Ursa Mare*.

ciberneticii. În alte filme de animație, aceste perspective sînt prezentate într-o lumină și mai sumbră, mecanismul detracat fiind înlocuit cu mecanisme care acționează în mod conștient împotriva oamenilor, expulzîndu-i, de pildă, din case, pentru a le lua locul (*Cibernetică* de St. Szwakopf, *Robot* de Saşa Dobrila).

Ne grăbim să precizăm că, rămînînd — măcar aparent — între granițele destul de elastice ale feeriei științifice, filmele menționate și altele asemeni lor prezintă totul ca un joc al imaginației, o extrapolare fantezistă și nu o profeție cu pretenții de împlinire. Zîmbetul inițial e alterat însă de incertitudini. Ca și energia atomică, mașinile cibernetice sînt instrumente neutre în mîinile oamenilor. Ele pot călăuzi, la alegere, avioane de pasageri sau rachete cu încărcătură termonucleară. Imposibila revoltă a roboților e doar un simbol al unei eventuale opțiuni greșite.

Să nu terminăm însă în această tonalitate gravă un capitol început cu mirificele *călătorii* ale precursorilor. În definitiv, n-avem decît să mizăm pe înțelepciunea oamenilor și să celebrăm spiritul lor constructiv, așa cum fac, de pildă, cineaștii români Liviu Ghigorț și Ștefan Munteanu, în *Aparat universal* și, respectiv, *Electronicus*. La o cercetare mai atentă, vom vedea apoi că filmul de animație captează și convertește în imagini poetice chemarea lumilor încă necunoscute (*Rapsodia lui Saturn* de Jean Image), anticipează pătrunderea omului în Cosmos, trimițîndu-și în recunoaștere eroii preferați (*Murzilka pe sputnik* de Leonid A. Amalrik) și rezolvă cu dezinvoltură problema zborului interplanetar și interstelar (*Gerald Mc Boing — Boing pe planeta Moo* de Robert Cannon, *Călătorie în Cosmos* de K. Debowski, *Pinocchio în spațiu* de Ray Goossens). O dezinvoltură pe care o vom regăsi în universul de cele mai multe ori factice al serialurilor, lipsită însă de candoarea specifică vîrstei feeriei.

SUPERMAN & CIE

Geneza serialului ştiinţifico-fantastic nu poate fi înţeleasă fără a o raporta la ceea ce comentatorii autorizaţi ai genului numesc *space — opera*, operă — spaţială. O mostră reprezentativă este romanul lui Edgar Rice Burroughs *Sub lunile lui Marte*, al cărui erou, urmărit de indienii apaşi, se ascunde într-o peşteră şi, datorită unei atracţii irezistibile, se pomeneşte pe Marte, unde idila lui cu o prinţesă autohtonă e mereu tulburată de apariţia unor făpturi ostile şi verzui.

Influenţa operei-spaţiale se traduce însă mai ales printr-o infuzie de atmosferă şi ritm, pentru că acţiunea primelor seriaIuri se desfăşoară pe Pământ, ordonîndu-se în jurul unor idei ştiinţifico-fantastice cu oarecare vechime pe tărîmul literar: raza morţii (*Cei patru marcaţi*, *Umbra care dispare*), călătoria în timp *(Voinţa misterioasă)*, civilizaţia ascunsă *(Imperiul fantomă)* etc. Mai tîrziu, tema cosmică va căpăta o pondere din ce în ce mai mare, fără a compromite însă diversitatea unei specii tributare acum aproape exclusiv universului comicsurilor, în care evoluează personaje cu nume sonore ca Flash Gordon, Mandrake, Brick Bradford, Superman, Batman etc.

Flash Gordon, de pildă, a fost realizat de Frederik Stephani în 1936, pornind de la comic-strips-urile lui Alexander Raymond. Primele secvențe ale filmului ne introduc în atmosfera de panică pe care a creat-o știrea apropierii de Pămînt a unui imens corp necunoscut. Coliziunea, cu urmări evident catastrofale, pare inevitabilă. În acest timp, Flash Gordon și Dale Arden se află pe bordul unui avion transoceanic. Idila lor este întreruptă de un meteorit care lovește avionul. Flash și Dale se salvează cu parașuta, se logodesc în văzduh și aterizează în preajma laboratorului doctorului Zarkov. Acest savant nebun de tip julesvernian a construit o rachetă cu care vrea să stopeze cursa intrusului cosmic și-i silește pe cei doi tineri să se îmbarce împreună cu el. Ajung astfel toți trei pe misterioasa planetă Mongo, guvernată de tiranul Ming, care s-a proclamat Împăratul Universului. Aflînd intenția acestuia de a distruge Pămîntul, Flash Gordon, însoțit de credincioasa lui logodnică, se lansează într-o suită de aventuri delirante. Sînt prezente, bineînțeles, cîteva dintre componentele, devenite poncifuri, ale anticipației: flota giroscopică, raza morții, razele atomice care susțin în văzduh regatul lui Shark, aliatul lui Flash... Eroul navighează însă mai ales pe valurile familiare ale feeriei științifice, chiar dacă în locul seleniților lui Méliès trebuie să înfrunte oameni-rechini, oameni-păsări, oameni-stînci, dragoni, teribilul monstru Gocko și alte plăsmuiri de același calibru.

Flash Gordon își continuă isprăvile extraterestre în *Călătoria lui Flash Gordon pe Marte* și *Flash Gordon cucerește Universul*. După război, rivali prestigioși îi răpesc locul de frunte în ierarhia serialurilor. *Brick Bradford* zboară pe Lună pentru a-l smulge pe savantul Tymak din temnița în care a fost aruncat de frumoasa Khana, regina « cocoșaților »; apoi se întoarce în secolul al XVIII-lea cu o mașină a timpului, ca să caute un document important pentru Tymak. Un alt film îl înfățișează explorînd, într-o sferă care se micșorează pînă la dimensiunile infinitului mic, nenumăratele lumi ascunse într-o monedă de metal.

Același tandem de cineaști, Spencer Bennet și Thomas Carr, îl proiectează în Olimpul semizeilor hollywoodieni pe *Superman* (1948).[1]

Prima parte a acțiunii se desfășoară pe planeta Krypton, locuită de « supermeni ». Părinții eroului descoperă că planeta este atrasă de astrul central. Dar cum colegii lor din consiliul guvernamental sînt sceptici și nu iau măsuri, își închid copilul într-o rachetă automată și-l trimit pe Pămînt. Micul Superman e găsit de un cuplu de fermieri americani, care-l cresc și asistă la primele lui isprăvi: transportarea la mari distanțe a unor obiecte foarte grele, găsirea unui ac într-un car cu fîn (căci « vede » în raze X) etc. Părinții adoptivi îi revelează originea extraterestră și-l trimit la oraș, unde își alege profesiunea de ziarist. Guvernul american, aflînd cu cine are de-a face, îl solicită: « Domnule Superman, date fiind capacitățile și înalta dumneavoastră moralitate, vă încredințăm raza morții, armă teribil de distrugătoare ». Și din această clipă asistăm la peripețiile luptei dintre Superman și Spider Lady, conducătoarea unei bande de gangsteri. Montajul plin de nerv accelerează ritmul intervențiilor eroului, interpretat destul de mediocru de Kirk Alyn. Pentru a contracara farmecul primejdios al fascinantei Spider Lady (Carol Forman), realizatorii abuzează de discursuri moralizatoare gen « Fiul meu, trebuie să-ți pui însușirile în slujba societății ». Această îndeletnicire este ilustrată și de *Atom Man împotriva lui Superman*, în care eroul nostru dejoacă planurile unui bandit sinistru, hotărît să distrugă giganticul Metropolis, oraș cu nume evocator al unei pelicule celebre.

Pretențiile artistice ale serialurilor sînt minime și, la prima vedere, s-ar părea că unicul lor scop este acela de a oferi specta-

[1] Prima apariție pe ecran a eroului comicsurilor lui Jerry Siegel și Joe Shuster avusese loc în 1941. E vorba de filmul de desen animat al lui Dave Fleischer. Aceeași tehnică a fost aplicată, la același subiect și de Seymour Kneitel, Dan Gordon, Isidore Sparber, înaintea realizării peliculei cu actori.

torilor un divertisment de un tip special. Semnificativă în acest sens este reclama filmului *Planeta pierdută*, concepută astfel încît să stîrnească interesul proprietarilor de cinematografe: « Publicul va veni săptămînă de săptămînă în sala dumneavoastră pentru a afla secretele radioului astronomic, ale razei hipnotice, reactorului spaţial, farfuriei zburătoare, dezintegratorului termic, vibratorului sonic, tunului cosmic etc. »[1]. Putem deci trage concluzia că « Aici se manifestă un fantastic dezlănţuit, eliberat de simboluri », că « lecţia serialurilor constă în a propune omului blazat aceste călătorii minunate, fără alt ţel decît acţiunea imediată », cum fac J. Siclier şi A. S. Labarthe în *Imagini ale science-fiction*-ului ?

Ar fi, desigur, cel puţin naiv să pretindem că oamenii-rechini, lei, păsări etc. îndeplinesc funcţia alegorică a oamenilor-animale din romanul lui Wells *Insula doctorului Moreau* sau că arsenalul fantezist din *Planeta pierdută* ar contribui la desăvîrşirea educaţiei ştiinţifice a spectatorilor. Ca formă a unui anumit tip de cultură populară, ca şi comicsurile din care provin, serialurile au însă o finalitate cel puţin elementară. Finalitatea basmului, dacă vreţi, pentru că tiranul Ming seamănă cu împăratul cel rău, iar Flash Gordon este un Făt Frumos de circumstanţă. Unii comentatori susţin chiar că agresiva planetă Mongo ar fi o aluzie la regimurile totalitare fasciste, ale căror fărădelegi erau cunoscute în America anului 1936[2]...

Există însă şi reversul medaliei. Fără a-i credita neapărat pe autorii diverselor ipostaze ale « supraomului » cu cunoaşterea filozofiei lui Nietzsche, constatăm că aceste filme în care mai

---

1 « The Motion Picture Herald » din 13 iunie 1953

2 ... în vreme ce alţii împărtăşesc opinia lui Oreste del Buono: « În realitate, dacă vrem într-adevăr să fim sinceri (...) personajul Gordon are nu doar o caracteristică a prototipului eroului totdeauna şi încă — pentru a spune astfel — fascist. Gordon e predestinat în mod retoric la acţiune, nu reuşeşte niciodată să raţioneze prea mult înainte de a acţiona » (*Enciclopedia del fumetto*: *Flash Gordon* — « Linus », numero 4, luglio 1965).

toate problemele se rezolvă cu ajutorul bicepşilor şi al dezintegratorului termic întreţin cultul forţei brutale, contribuind, într-un fel, la creşterea delicvenţei juvenile. Pe de altă parte, prezentînd aproape fără excepţie pe extratereştri drept un inamic potenţial (ca mai toate filmele ştiinţifico-fantastice occidentale), serialurile devin implicit agenţi propagatori ai xenofobiei şi rasismului. Pretinsa evaziune în spaţiu şi timp îşi dovedeşte astfel mobilurile foarte actuale şi pămînteşti.

Reacţia s-a produs, de altfel, chiar în interiorul speciei despre care discutăm. Ultimul *Batman* (Leslie H. Martinson, 1966) abordează cu intenţii vădit satirice mitul supraomului, lansînd cîteva săgeţi la adresa modului de viaţă american. Mai mult decît în alte filme inspirate de comicsuri (Batman, Omul-liliac, a fost creat în 1939 de desenatorul Bob Kane), se păstrează aici savoarea detaliilor uşor absurde ale confruntării personajelor-tip, întruchipînd Binele şi Răul. Batman (Adam West) şi secondantul său, Robin (Burt Ward), par să execute diversele figuri ale unui balet complicat, în compania asociaţiei criminale alcătuite din Femeia-pisică (Lee Meriwether), Pinguinul (Burgess Meredith), Jolly (Cesar Romero) şi Enigmistul (Jules Gorshin). Recuzita tehnico-ştiinţifică este utilizată cu nonşalanţă, apelîndu-se la complicitatea surîzătoare a spectatorului: toate obiectele aparţinînd eroului dobîndesc, ca semn distinctiv, prefixul « bat », de la batmobilul şi batscaful cu aspect într-adevăr insolit, pînă la batscara şi batfunia pe care doar etichetele le deosebesc de o scară şi o funie oarecare. Cît despre submarinul cu rachete Polaris, vîndut de ridicolul reprezentant al Pentagonului « unui particular fără domiciliu stabil », el a fost înzestrat cu cioc şi labe de pinguin, acestea din urmă servindu-i la propulsie... Efectul comic e sporit de proiectarea universului livresc pe fundalul unui New-York foarte real, în care agitaţia furibundă a celor două tabere este urmărită aproape cu indiferenţă. Şi ca o încununare a similitudinilor evidente şi voluntare cu situaţiile burleşti din filmul mut, ultima încleştare cu răufăcătorii se termină printr-o baie generală.

Meritul principal al realizatorilor rămîne acela de a fi încercat o demistificare absolut necesară într-o epocă în care industrializarea miturilor a luat proporții îngrijorătoare. Vom da un singur exemplu edificator. Transmițînd săptămînal serialul *Batman*, televiziunea americană a relansat personajul lui Bob Kane, creîndu-i o popularitate cu repercusiuni foarte lucrative. O fabrică de jucării a inundat piața cu *jocul inamicilor lui Batman*. Există maieuri violete cu ecusonul Omului-liliac, mantii, măști, facsimile ale batcenturii și batfuniei « originale ». Părinții mai cu dare de mînă pot cumpăra o casetă de doi metri cubi, reproducînd batcaverna care poate adăposti batmobilul și toate celelalte batgadgeturi în miniatură. Casele de discuri au imprimat laitmotivul muzical al lui Batman și aventurile lui povestite pentru preșcolari. În automatele distribuitoare de chewing gum se află 55 de tipuri de figurine care, puse cap la cap, însăilează unul dintre episoadele serialului. Batman este eroul unor ediții populare, al unui album cu ilustrații în trei dimensiuni și al unor comic-strips-uri publicate simultan în nouă cotidiene din Statele Unite...

Față de o asemenea acțiune de intoxicare în masă, filmul lui Leslie H. Martinson constituie un început de « medicație » salutară. Raportat strict la specia din care face parte și la istoria unor genuri înrudite (westernul, filmul polițist) el poate avea și semnificația unei depășiri. Căci parodia, realizată la un nivel onorabil, anunță, de obicei, vîrsta maturității.[1]

---

[1] O tentativă în acest sens este și filmul ceh *Cine voia s-o ucidă pe Jessie?* (Vaclav Vorlicek, 1966)

TEME CU VARIAȚIUNI

Una dintre preocupările constante ale teoreticienilor fantasticului științific este de a pune la punct repertoriul tematic al genului. Operația pare școlărească numai celor care nu cunosc dificultățile orientării după alte criterii într-un domeniu atît de vast și de arborescent. O vom încerca deci și noi, evident fără pretenții exhaustive. Și încă o precizare: ca și cărțile științifico-fantastice, filmele aparținînd genului constituie punctul de convergență al mai multor teme. Clasificarea devine astfel și mai anevoioasă, implicînd o bună doză de subiectivism. Ne vom asuma riscul, reamintind cititorilor că nu ne-am propus decît o rapidă incursiune pe un tărîm care merită o cercetare aprofundată.

SAVANTUL NEBUN, personaj familiar iubitorilor operei lui Jules Verne (Thomas Roch din *În fața steagului* [1], Robur din *Stăpînul lumii* [2] etc.) își face apariția pe ecran în

[1] Ecranizat de Karel Zeman *(O invenție diabolică*, 1958*)*.
[2] Ecranizat de William Witney (1961)

filmul lui Abel Gance *Nebunia doctorului Tube* (1915), inventînd un « praf » care tulbură vederea, făcînd ca lumea înconjurătoare să pară reflectată în oglinzi deformante.

Savantul din *Parisul adormit* (René Clair, 1923) izbutește să cufunde într-un somn adînc întreaga capitală, prin acțiunea unei raze invizibile. Doar pasagerii unui avion aflat în văzduh în momentul efectuării experienței și un supraveghetor al turnului Eiffel rămîn treji, pentru a-i permite tînărului regizor o amuzantă și plină de nerv explorare a metropolei supuse lui Morfeu.

Mult mai puțin benignă este invenția cu ajutorul căreia savantul din *Orașul fulgerat* captează fulgerele și le aruncă asupra Parisului, distrugînd turnul Eiffel, Opera, Bursa, biserica Madeleine. . . « Raza morții » continuă să terorizeze omenirea în *Cîine lup* și *Raza invizibilă*, acesta din urmă prilejuind, potrivit lui Jacques B. Brunius, « una dintre cele mai senzaționale apariții ale lui Boris Karloff în savant atomist (deja !), volatilizat de propriile sale raze și de justiția imanentă »[1]. Una dintre ultimele ilustrări ale temei este filmul spaniol pentru copii *Raza dezintegratoare*.

Mania omicidă exercitată pe scară largă îi caracterizează și pe eroii negativi ai serialurilor. Am amintit despre Atom-man și despre planurile lui privind distrugerea imaginarului Metropolis. Un alt savant nebun își îndreaptă atenția asupra New York-ului și este oprit în ultima clipă de *Regele oamenilor-rachetă*. Mai putem cita figurile tenebroase din *Misteriosul Doctor Satan*, *Văduva neagră*, *Spectrul purpuriu*. Dar toate aceste personaje de operetă pălesc pe lîngă « savantul » din *Dr. Strangelove* (Stanley Kubrick, 1964) al cărui proiect distrugător vizează întregul Pămînt. Stilul grotesc adoptat de cunoscutul regizor nu estompează mesajul acestei pelicule-avertisment.

Dar să ne întoarcem la savanții nebuni clasici, la Griffin din *Omul invizibil* (James Whale, 1933), obligat de mediul obtuz

[1] «L'Age du Cinéma », nr. 4—5.

și de moravurile piratерești ale lumii științifice să se cantoneze într-o singurătate care-l împinge către megalomanie și către un sfîrșit tragic. Chiar dacă nu respectă întru totul spiritul romanului, filmul e remarcabil prin trucajele sale de o mare finețe și perfecțiune. Ne amintim și astăzi cu emoție apariția urmelor de pași pe zăpadă, conturul lui Griffin (Claude Rains) trădat de fum și de ceață, « materializarea » lui treptată pe patul morții. . .

În capitolul anterior aminteam despre unul dintre eroii serialurilor care călătorește într-o monedă. Brick Bradford se supusese însă de bună voie reducției, pe cînd cei cinci vizitatori ai doctorului Thorkel sînt micșorați la dimensiuni liliputane pentru că s-au arătat prea curioși față de ceea ce se petrece în laboratorul acestui *Dr. Cyclops* (Ernest B. Schoedsack, 1940). Unul dintre ei este prins cu o plasă de fluturi și ucis. Supraviețuitorii izbutesc pînă la urmă să scape, ascunzînd ochelarii fără de care Guliverul dement nu e în stare să facă nici un pas.

Ideea reducției cu mijloace pseudo-științifice e mai veche decît *Dr. Cyclops*. Doctorul Pretorius din *Logodnica lui Frankenstein* este fericitul posesor al unei colecții de homunculi închiși în bocale pe măsură. Eroul din *Păpușa diavolului* a reușit și el să transforme cîțiva oameni în homunculi și-i folosește ca să se răzbune împotriva unui bancher parizian. Aici însă granița dintre știință și magie este prea labilă pentru a ne permite o clasificare fermă în genul pe care-l trecem în revistă. După cum o întreagă galerie de alți savanți nebuni își va afla locul în capitolul închinat implicațiilor științifico-fantastice în filmul de groază, datorită climatului predominant al respectivelor pelicule.

Referirea la homunculi este, în orice caz, binevenită pentru a trece la tema următoare.

OMUL ARTIFICIAL

Primul film care o ilustrează este intitulat chiar *Homunculus* (Otto Rippert, 1916). De astă dată nu avem însă de-a face cu îndoielnicele reducții, ci cu o

făptură de dimensiuni firești, creată de un savant pare-se mai puțin nebun. Aflîndu-și originea, Homunculus fuge și încearcă să trăiască în țări îndepărtate. Oamenii îl recunosc și-l privesc cu spaimă, făcînd să-i crească ura față de această *lume naturală*. Ajungînd dictator al unei regiuni imaginare, el organizează tulburări și revolte, ca să le poată îneca în sînge. În final moare, lovit de trăznet.

Acest film în șase episoade pare inspirat de cunoscuta scenă din *Faust* în care eroul lui Goethe creează un homuncul, sau poate direct de străvechile preocupări ale alchimiștilor, concretizate de Paracelsus în formula omului artificial. Filozofia lui e conformistă : uzurparea prerogativelor divinității nu poate duce decît la nenorociri și dezastre.

Într-un fel, oameni artificiali încearcă să creeze și doctorul Moreau pe *Insula sufletelor pierdute* (Erle C. Kenton, 1933). Materia lui primă sînt animalele pe care le supune vivisecției, izbutind să obțină bărbați-maimuțe cu facies bestial și o femeie-panteră, avînd toate trăsăturile fizice ale sexului său și instinctele fiarei inițiale. Devorat de pasiunea sa științifică inumană, Moreau (Charles Laughton) vrea să încrucișeze acești oameni-animale, prilejuind realizatorilor adaptării cinematografice secvențe caracteristice filmului de groază.

Trebuie să precizăm, de altfel, că linia de demarcație între filmul științifico-fantastic și filmul de groază este uneori foarte greu de stabilit. Am întîmpinat o primă dificultate la tema *savantul nebun*, unde ne-am luat libertatea de a transfera o seamă de realizări în cadrul celui de-al doilea gen, ținînd seama de climatul lor specific. Și iată-ne acum în fața unei dileme și mai acute : la ce capitol vom vorbi despre ultra — celebrul *Frankenstein* (James Whale, 1931)? Atmosfera lui este aceea a filmelor de groază, subiectul — tipic de *science fiction*. Optăm, cu oarecare îndoială, pentru categorisirea după subiect, ținînd seama că monstrul interpretat de Boris Karloff este, prin excelență, un *om artificial*.

Scenariul filmului se inspiră foarte liber din romanul lui Mary Wollstonecraft Shelley *Frankenstein sau Prometeul modern* (1817). Diferența esențială constă în finalitatea divergentă a celor două texte. În roman, făptura creată de alchimistul și anatomistul baron Frankenstein retrăiește experiența tragică a lui Homunculus. Obiect de spaimă și repulsie pentru cei din jur, el ajunge la crimă datorită izolării în care e nevoit să trăiască, lipsei de prietenie sau măcar de înțelegere a oamenilor născuți și nu fabricați. Transpunînd acțiunea în secolul al XX-lea, scenariul eludează aceste justificări morale și moralizatoare. Monstrul se trezește la viață cu porniri animalice neechivoce, pentru că Frankenstein i-a grefat creierul unui asasin. Închis în turnul-laborator, el evadează, sugrumîndu-și paznicul, apoi îl ucide și pe doctorul Waldman. Pornit în căutarea lui împreună cu o ceată de țărani, Frankenstein este doborît, dus într-o moară veche și aruncat în gol de pe acoperiș. Din fericire, căzînd pe aripa morii, se rănește doar superficial. Iar țăranii dau foc clădirii, nimicindu-l pe monstrul care s-a închis înăuntru.

Din nou o tentativă a unui Prometeu modern sortită eșecului, pentru că este o sfidare a dreptului divin. Concepție explicabilă întrucîtva pentru al doilea deceniu al secolului trecut, dar mult mai puțin pentru al patrulea deceniu al veacului nostru. De altfel, e de discutat dacă și în ce măsură condamnă Mary Shelley experiența eroului său, după ce menționează în prefață că « Doctorul Darwin și cîțiva fiziologi germani au considerat ca posibil subiectul acestei ficțiuni ».

Filmul lui James Whale n-a avut și nu are doar admiratori. Cu prilejul reapariției lui pe ecranele pariziene, s-au putut citi asemenea aprecieri necruțătoare: «(. . .) un film sumar și stîngaci. Venind după reluarea *Omului invizibil*, el desăvîrșește distrugerea legendei „geniului" realizatorului său James Whale »[1]. Mai îndreptățită ni se pare opinia nuanțată a

---

[1] Fereydoun Hoveyda *Adieu, Frankenstein* — « Cahiers du cinéma », aout 1958.

unui specialist în filmul fantastic: «*Frankenstein* (. . .) este, fără îndoială, cel mai celebru dintre miturile cinematografiei fantastice. Influența lui a fost considerabilă (. . .). Acest film nu era totuși lipsit de defecte. Prea caricatural, prea „ teatral " prin jocul actorilor, ne e îngăduit să-i preferăm *The Bride of Frankenstein* (Logodnica lui Frankenstein), tot de James Whale, care i-a urmat (1935) sau unul dintre celelalte avataruri ale monstrului. Oricum, *Frankenstein* rămîne unul dintre marile momente ale cinematografiei, o bornă luminoasă pe drumul insolitului și al fantasticului, drum nu îndeajuns de frecventat după placul nostru ». [1]

Deci, așa cum era de așteptat după succesul din 1931 al filmului, monstrul n-a pierit în vechea moară incendiată. Împreună cu doctorul Pretorius — un alt specialist în științe demonice — Frankenstein (Basil Rathbone) creează un monstru femelă (Elsa Lanchester). Pretorius ar vrea să unească făpturile artificiale, bine înțeles din curiozitate științifică. Femela respinge însă cu violență masculul, care de data aceasta s-a umanizat destul pentru a hotărî să se sinucidă. O moarte în care-i antrenează și pe ceilalți, după ce i-a lăsat să fugă pe Frankenstein și pe soția lui. O moarte la fel de înșelătoare ca și cea dintîi, pentru că monstrul este sortit în continuare unei lungi cariere hollywoodiene: *Fiul lui Frankenstein*, *Secretul lui Frankenstein*, *Frankenstein întîlnește omul-lup*, *Casa lui Frankenstein* [2]. . . O nouă consacrare a celebrității lui se produce atunci cînd devine eroul unei parodii burlești, ca toate filmele cu omniprezentul și insipidul cuplu Abbot și Costello. Altă parodie, de astă dată a cineastului francez Paul Paviot, îl înfățișează pe savantul nebun Frankensberg fabricînd un monstru necrofag, Torticola, care învață să citească din lucrările lui Freud și se umple de coșuri cînd își satisface apetitul specios.

---

[1] Michel Laclos, *Le fantastique au cinéma*, p. XII—XIII

[2] De remarcat acreditarea confuziei dintre Frankenstein și monstrul pe care l-a creat.

Abia în 1957, studiourile engleze se hotărăsc să abordeze mitul Frankenstein [1] și o fac întorcîndu-se la subiectul și la semnificația morală a romanului *(Blestemul lui Frankenstein)*. Acțiunea se desfășoară în secolul al XIX-lea, recreînd atmosfera romantică dorită de autoare și prezentîndu-l pe baronul Frankenstein drept un tip prometeic. Christopher Lee, interpretul monstrului, încearcă o compoziție inedită, renunțînd la masca tradițională a lui Boris Karloff. Culoarea și ecranul lat contribuie la reușita filmului.

« Ar fi de neconceput să se reînvie cinematografic creatura lui Frankenstein. Singura atitudine convenabilă este cea adoptată aici, fără îndoială pentru prima [2] și ultima oară, o ilustrare, gen secolul al XIX-lea, a mitului lui Prometeu », scriau J. Siclier și A. S. Labarthe. Un punct de vedere artisticește justificabil, care ignorează însă vitalitatea miturilor, și, mai ales, comandamentele comerciale superioare oricăror criterii estetice pe piața occidentală. Am identificat șapte titluri ulterioare lui 1957 și nu ne îndoim că monstrul de la a cărui primă apariție în public au trecut 150 de ani va procura « plăcute insomnii » și altor generații de spectatori, așa cum își dorește Michel Laclos.

ROBOTUL se înrudește cu omul artificial prin origine, aparență și comportare. Fabricat de un savant iscusit sau chiar genial, el posedă atributele exterioare ale vieții și scapă uneori de sub control, transformîndu-se dintr-un obiect docil într-o implacabilă forță distrugătoare. Dacă vreți, monstrul biologic al lui Frankenstein într-o ediție mecanică și, mai tîrziu, electronică.

---

[1] James Wahle, regizor englez, fusese importat de Hollywood

[2] Luis Gasca susține că versiunea lui J. Searle Dawley din 1910 « urmărește cu fidelitate povestirea lui Mary Shelley » *(Imagen y ciencia — ficcion*, p. 22)

Automatele antropomorfe au populat paginile cărților cu mult înainte de a apare pe ecran. Și nu numai ca personaje principale sau accesorii ale ficțiunii. Într-un eseu de o remarcabilă luciditate (*Jucătorul de șah al lui Maelzel*, 1836), Edgar Allan Poe demonta mecanismul unei mistificări celebre. Autorul inițial al acestei mistificări, baronul von Kempelen, este eroul celor două versiuni ale filmului *Jucătorul de șah* (Raymond Bernard, 1926; Jean Dréville, 1938). În amîndouă, pe lîngă falsul automat jucător de șah, există o secvență în care soldații mecanici ucid un spion al poliției.

Adevăratul robot pre-cibernetic apare însă în *Metropolis* (Fritz Lang, 1926). Cum acest film-cheie va constitui obiectul unei analize speciale, vom da aici numai elementele necesare înțelegerii modului în care este ilustrată tema noastră. Eric (Alfred Abel), fiul lui John Masterman (Gustav Froehlich), stăpînul orașului-viitor, se îndrăgostește de Maria (Brigitte Helm), o tînără aparținînd lumii subterane a muncitorilor reduși la sclavie, care propovăduiește venirea unor vremuri mai bune pentru cei asupriți. John consideră acțiunea ei primejdioasă pentru stabilitatea rînduielilor existente. Din ordinul lui, inventatorul Rothwang (Rudolph Klein — Rogge) o răpește și modelează după chipul și formele ei automatul umanoid care constituie cea mai desăvîrșită creație a sa. Falsa Marie este trimisă în mijlocul sclavilor, pentru a predica resemnarea. Dar, spune textul de pe ecran, fiind lipsită de suflet (!), femeia-robot incită la revoltă. Sub conducerea ei, mulțimea începe să distrugă mașinile, provocînd fără vrere inundarea galeriilor subterane. Pieirea copiilor rămași acasă este evitată numai datorită intervenției adevăratei Maria și a iubitului ei. Între timp, femeia-robot devine obiectul extazului erotic al masculilor din înalta societate, fiind smulsă din mijlocul lor de sclavii care i-au înțeles rolul nefast și o ard pe un rug improvizat. Iar Rothwang se prăbușește de pe acoperișul catedralei, după o încleștare epuizantă cu Eric.

Cu toate că este construită din mecanisme de oțel, ca și automatele secolului al XVIII-lea, falsa Maria are însușiri net superioare, care fac din ea o creatură artificială complicată și complexă, cu atitudini și reacții dînd iluzia desăvîrșită a vieții. E greu să nu vedem aici influența directă a romanului lui Villiers de l'Isle-Adam, *Eva viitoare* (1886), în care savantul Edison creează o copie perfectă a Aliciei Clary, superba dar mărginita iubită a lordului Ewald. Filmul nu împrumută însă și explicația ocultă din finalul romanului, menită să justifice liberul arbitru și capacitatea emoțională a andreidei Hadaly.

« Eva viitoare » reapare, de astă dată într-o viziune umoristică, în *Femeia perfectă*, care descrie relațiile dintre un savant și creația sa reprezentînd femeia ideală. Un subiect alunecos, exploatat cu un gust îndoielnic și de literatura științifico-fantastică occidentală.

Tobor cel Mare este robotul cu nume anagramat care va conduce prima rachetă interplanetară americană. Pentru a afla secretele experienței, spionii răpesc pe bătrînul savant care l-a creat și pe nepotul acestuia. Înzestrat cu sensibilitate, datorită unor efecte electromagnetice, Tobor înregistrează de la distanță apelul băiețelului înfricoșat și-i eliberează pe prizonieri. După femeia perfectă, servitorul perfect... și patriot.

Și mai perfecționat este Robby din *Planeta interzisă*, creat de profesorul Greenhill, membru al primei expediții terestre pe Altair IV. Rolul său, secundar în acest film, devine de prim rang în *Băiatul invizibil* (Hermann Hoffman, 1957). Matematicianul Tom Merrinoe a pus la punct un creier electronic care a dobîndit autonomie de gîndire și ar vrea să obțină și autonomie de mișcare. Creierul îl hipnotizează pe Timmy, fiul lui Merrinoe, și-l determină să-l repună în funcțiune pe Robby. Apoi îi ordonă acestuia din urmă să modifice indicele de refracție a lui Timmy, făcîndu-l invizibil, și să-l închidă într-o rachetă gata de start. Vrînd să conducă lumea din rachetă, creierul îi propune lui Merrinoe să-i redea fiul în schimbul formulei care i-ar da posibilitatea de mișcare. Savantul refuză. Creierul îi

ordonă atunci lui Robby să-l tortureze și să-l ucidă pe Timmy. Dar, principiul de bază al roboților împiedicîndu-l să facă rău oamenilor, Robby îl salvează pe Timmy și distruge creierul megaloman.

În această peliculă de duzină se operează o distincție subtilă între cele două tipuri de mașini ultraperfecționate: creierul capabil de autodepășire, dar lipsit de dispozitive inhibitoare ale unei eventuale evoluții nocive și robotul a cărui finalitate supremă este slujirea omului. Bineînțeles, atunci cînd a fost creat de om. Pentru că roboții pot aparține invadatorilor extratereștri, așa cum se întîmplă în *Pămîntul împotriva farfuriilor zburătoare* și în *Armata defensivă a Pămîntului*.

Mai plauzibilă este o altă primejdie potențială. Delicatele mecanisme electronice se pot deregla în urma unui accident neprevăzut sau imprevizibil. Și atunci, slujitorul credincios se transformă într-o mașinărie înnebunită, care e gata să-și ducă stăpînul la pierzanie, ca în *Planeta furtunilor*. . .

Adevărul este că relația om-mașină, care a făcut să curgă fluvii de cerneală în literatura științifico-fantastică, este încă slab reprezentată în film și de cele mai multe ori la un nivel anecdotic. De vină nu este lipsa de idei și de subiecte, ci fuga cineaștilor (mai ales a producătorilor !) de experiențe cu rezultat incert. Iată de ce asistăm la proliferarea savanților nebuni și a « operelor-cosmice », în vreme ce pătrunderea tot mai accentuată a mașinii în universul nostru cotidian rămîne o preocupare fortuită.

Am păstrat pentru final un exemplu care ne va îngădui să trecem la tema următoare, demonstrîndu-ne încă o dată polivalența operelor fantasticului științific. Este vorba despre serialul *Regatul submarin*, al cărui erou, inventatorul unui submarin perfecționat, descoperă, în adîncul oceanului, Atlantida, guvernată de un rege autocrat. Printre miracolele acestei lumi scufundate se numără și roboții, cu ajutorul cărora regele vrea să subjuge Pămîntul. Dacă ne amintim exact (filmul a rulat și pe ecranele noastre, înainte de război), tentativa eșuează

grație curajului celor de pe submarin, care scapă de sub supravegherea roboților, distrug sistemul de protecție prin raze a turnului atlant ieșit la suprafață și își iau zborul, într-un aparat de o formă ciudată, cu cîteva clipe înainte ca obuzele flotei de război a tuturor țărilor globului să-și atingă, în sfîrșit, ținta.

Deci, roboți — și Atlantida, una dintre ilustrările cele mai caracteristice și mai insistente ale temei.

LUMEA PIERDUTĂ

care, pe lîngă fastuoase evocări ale civilizațiilor legendare, ne mai prilejuiește și confruntări periodice cu monștrii preistorici.

Trebuie să precizăm, de la început, că în concepția noastră nu orice asemenea pelicule își află locul în cadrul genului de care ne ocupăm. O reconstituire a vieții omului primitiv rămîne o reconstituire, chiar dacă realizatorii o agrementează cu imposibila prezență a unor reptile uriașe, ca în *Un milion de ani înainte de Crist* (Hal Roach, 1940) și în *remake-ul* lui din 1966, realizat de Don Chaffey. Fantasticul — științific reclamă *contactul între două lumi* despărțite de cascada secolelor așa cum Pămîntul e despărțit de planetele altor sori, de cascada anilor - lumină. Ideea acestui contact îi aparține inepuizabilului Jules Verne, care și-a pus eroii din *Călătorie către centrul Pămîntului* să descopere fauna și flora antediluviene, păstrate datorită condițiilor climatice speciale din fantezista cavitate interioară. Romanul a fost transpus pe ecran de Henry Levin abia în 1959 [1], dar tema fusese ilustrată de Harry D. Hoydt încă în 1925, prin ecranizarea altei opere celebre, *Lumea pierdută* a lui Arthur Conan Doyle.

Subiectul cărții e cunoscut. Vom menționa, deci, numai «inovațiile» realizatorilor. În primul rînd, prezența unei femei printre membrii expediției, potrivit canoanelor hollywoodiene

[1] Pelicula cu același titlu a lui Segundo de Chomon (1907) nu poate fi decît o versiune fragmentară, în genul feeriei științifice.

care cer neapărat o intrigă sentimentală (la fel se vor petrece lucrurile şi cu *Călătorie spre centrul Pământului*). Apoi, metamorfozarea puiului de pterodactil într-un brontozaur care scapă din cuşca sa metalică, dezlănţuie panica pe străzile Londrei şi cade pînă la urmă în Tamisa, pornind înot spre gura fluviului. Se pare că acesta este primul reprezentant al preistoriei care întoarce, pe ecran, vizita eroilor lui Jules Verne şi Conan Doyle în « lumile pierdute » sub pămînt şi în pustietăţile Americii de Sud.

Lumea pierdută a cunoscut nenumărate remake-uri, care se deosebesc — nu întotdeauna — aproape exclusiv prin titluri : *Insula necunoscută*, *Continentul pierdut*, *Ţara necunoscută*, *Lumea pierdută* etc. Nici unul nu egalează însă originalul, care a beneficiat de aportul lui Willis O'Brien la capitolul « efecte speciale » — Willis O'Brien, pomenit de toate istoriile celei de-a şaptea arte pentru perfecţiunea trucajelor monumentalului *King Kong* (Merian C. Cooper şi Ernest B. Schoedsack, 1933).

De altfel, scenariul filmului este, pînă la un punct, aproape un decalc al scenariului *Lumii pierdute* : cineastul Carl Denham (Robert Armstrong) şi echipa sa descoperă pe Skull Island o junglă preistorică, în care s-a perpetuat rasa gorilelor gigantice, divinizate de indigeni. Reuşind să captureze un exemplar, Denham se întoarce la New York şi-l expune curiozităţii mulţimii. Dar King Kong îşi sfărîmă legăturile, o răpeşte pe Ann Darrow (Fay Wray), de care s-a îndrăgostit şi este ucis în vîrful lui Empire State Building de rafalele de mitralieră ale avioanelor trimise în urmărirea lui.

Relaţia ambiguă, pe plan intenţional, dintre Ann şi Kong trece drept cea mai celebră întruchipare cinematografică a mitului Frumoasa şi Fiara, adus pe ecran, în 1931, de Robert Florey cu *Crime în strada Morgii*, în care gorila Erik se îndrăgosteşte şi ea de o femeie, pura Camille. După alte variaţii pe această temă, rolul Fiarei va fi preluat de monştri acvatici, păianjeni uriaşi, roboţi etc. Nu vom insista asupra speculării psihanalitice a mitului, constatînd doar că cinematografia ameri-

cană va fi tributară din ce în ce mai evident lui Freud și discipolilor săi.

În interesantul articol pe care-l consacră reluării lui *King Kong* pe ecranele pariziene, Jacques Goimard consideră că originea capodoperei lui Cooper și Schoedsack trebuie căutată în criza economică declanșată în 1929: «... cînd se apleacă din vîrful lui Empire State Building, el (King Kong — n. n.) apare într-adevăr ca zeul crizei măturînd New York-ul și Occidentul ...»[1]. Menționînd această interpretare ingenioasă, susținută cu argumente destul de convingătoare, constatăm că succesul filmului îi va determina pe realizatori să recidiveze cu *Fiul lui Kong* și *Puternicul Joe cel tînăr*, fără a mai atinge însă fiorul apocaliptic al prototipului, la care au fost deosebit de sensibili artiștii și literații de avangardă. Într-o zi, cînd i se cerea să prezideze un cineclub, Paul Eluard a răspuns: « De acord, dar... veți da din nou *King Kong?* ».

Gorila gigantică este eclipsată de monștrii mult mai redutabili care își fac apariția pe ecrane o dată cu intensificarea exploziilor atomice experimentale. *Fiara de la 20 000 de stînjeni* hiberna în oceanul Arctic. Experiențele nucleare americane o eliberează din cîmpul de gheață și tînărul savant Nesbitt, care o vede, nu este crezut. Recăpătîndu-și forțele, fiara — un dinozaur — traversează Atlanticul, ajunge la New York și parcurge străzile metropolei terorizate, fiind răpusă, după sfatul lui Nesbitt, cu grenade cu izotopi radioactivi. Un alt film ne înfățișează o caracatiță uriașă, avîndu-și sălașul în Pacific; stîrnită de același gen de experiențe, *Ea vine din adîncul oceanului*, atacă submarinul Nautilus și, urmărită de forțele navale, intră în portul San Francisco, unde este ucisă cu aruncătoare de flăcări.

O semnificație și mai precisă capătă monstrul japonez *Godzilla* (Inoshiro Honda, 1955). După ce provoacă o serie de catastrofe maritime, acest saurian preistoric devenit radioactiv

[1] *Un précis du sublime* — « Fiction », nr. 138, mai 1965.

devastează o regiune de coastă și pătrunde în Tokio, emițînd un jet capabil să topească oțelul și să incendieze zgîrie-norii. Analogia cu bomba atomică se impune, mai ales într-o țară care a trăit coșmarul Hiroșimei. Armata e neputincioasă. Pentru a distruge monstrul, un tînăr savant, inventator al unei arme « absolute », îl umărește pînă în adîncul oceanului și piere o dată cu el, nevrînd să împărtășească nimănui secretul teribilei substanțe dezintegratoare. Bătrînul său profesor îi justifică atitudinea, clamînd în final: « Vor căuta și vor găsi alte arme, care vor trezi alți monștri... și atunci monștrii vor distruge cu siguranță întreaga omenire ».

Intențiile morale sînt servite de o interpretare onestă și de trucajele excelente pe care le asigură instalațiile firmei « Toho ». Din păcate, istoria se repetă — cel puțin în cinematografie. Profitul depășind de 6—7 ori capitalul investit, producătorii japonezi au declanșat o ofensivă proprie pe frontul monstromaniei generale. « Comandantul-șef » Inoshiro Honda a eliberat noi creaturi de coșmar pe ecranele lumii (Rodan, Mothra, Baragon), secondat de Noriaki Yuasa (Gamera, Barugon) etc. Și, pentru ca spectacolul să fie mai senzațional, monștrii sînt puși să se încaiere între ei sau cu supermonștri veniți de pe Marte (Ghidorah)...

Toate aceste producții americane și japoneze, sau americano-japoneze, exceptînd poate *Godzilla*, își abandonează foarte repede spoiala pseudo-filozofică. În loc să violenteze conștiința spectatorilor ca simboluri impresionante ale pericolului atomic, monștrii preistorici se confundă, funcțional, cu monștrii filmelor de groază. Avertismentul se dovedește a fi ambalajul precar al divertismentului menit să biciuiască nervii, după rețete încercate.

Nu vom încheia fără a semnala încă o variantă a jocului de-a preistoria: reptilele uriașe descoperite de pămînteni pe alte planete. Primele mostre sînt, probabil, dragonii și teribilul Gocko din *Flash Gordon*. Mai tîrziu le vom întîlni în *Regele Dinozaur*, *Planeta furtunilor* etc.

Şi acum, civilizaţiile legendare, al căror şir este deschis de *Atlantis* (August Blom, 1913). Acest film danez este o transpunere a romanului cu acelaşi titlu al lui Gerhard Hauptmann, partizan al ipotezei potrivit căreia Atlantida s-a scufundat în oceanul Atlantic, acolo unde a situat-o Platon. Dar în 1920 apare romanul lui Pierre Benoit, încoronat de Academia Franceză, şi sediul celei mai legendare civilizaţii se mută în Africa de Nord — cel puţin în filmele: *Atlantida* (Jacques Feyder, 1921) *Atlantis* (Georg W. Pabst, 1932), *Sirena din Atlantis* (Gregg G. Tallas şi Arthur Ripley, 1948), *Atlantida* (Edgar G. Ulmer, 1963), ultimul punînd dispariţia oraşului ascuns pe seama exploziei experimentale a primei bombe atomice franceze, la Reggane.

Toate aceste pelicule au o trăsătură comună: eroii lor descoperă Atlantida sau vestigiile ei în epoca noastră. *Atlantis, continentul pierdut* (George Pal, 1961) încearcă să reconstituie imaginea unei epoci de presupusă existenţă înfloritoare. Filmul începe cu întîlnirea dintre Antilia, o frumoasă prinţesă naufragiată şi Demetríos, un nu mai puţin frumos pescar grec, care o readuce în misterioasa ei patrie. Aici el descoperă o civilizaţie hibridă, în care sclavagismul nu împiedică obţinerea unor remarcabile realizări tehnico-ştiinţifice. Remarcabile, dintr-un singur unghi de vedere, căci sclavii servesc drept cobai ai unor îngrozitoare experienţe. Un paradoxal precursor al doctorului Moreau îi transformă în animale de fermă, orbindu-i cu scînteierile unui cristal. Alte cristale sînt folosite ca generatoare ale razei morţii. Uzurpatorul Zaren vrea să cucerească lumea cu ajutorul unui asemenea cristal gigantic — ceea ce duce la catastrofa descrisă de Platon. Ni se sugerează că divinitatea, dezaprobînd experienţele blasfematoare şi toată această ştiinţă amorală, nu e străină de catastrofă.

Filmul este de o pretenţioasă mediocritate. Submarinele în formă de peşti blindaţi se învecinează cu carele cu boi, într-un decor arhitectural de inspiraţie elenică. Savantul transformist e îmbrăcat într-o tunică albă — anticipaţie involuntar umoristică

a halatului modern. Pe pereții laboratorului se văd desene care i-ar putea aparține lui Leonardo da Vinci... Și peste toate acestea planează fiorul inevitabilei idile dintre prințesă și pescar.

Atlantida nu deține monopolul evocărilor legendare. *Nava din adîncul mării* (Inoshiro Honda, 1965) descrie trezirea civilizației Mu, scufundată în Pacific. Protejată de un balaur enorm — alt avatar al monștrilor preistorici! — ea vrea, desigur, să domine Pămîntul. Ambiția îi este dejucată de super-submarinul zburător Atoragon.

După știința noastră, un singur film a preluat o ipoteză destul de frecventă în literatura științifico-fantastică și potrivit căreia atlanții, sau o parte a lor, au izbutit să ajungă pe alte corpuri cerești: *Stăpînii lui Venus*.

DRUMUL SPRE STELE

Cea mai veche tentativă cinematografică de a deschide drumul spre stele rămîne aceea a eroilor lui Jules Verne. După cum am văzut, Méliès a oglindit-o parțial, împodobind-o cu veșmintele somptuoase ale feeriei științifice. Și oricît ar părea de ciudat, admiratorii marelui scriitor francez au putut vedea abia în 1958 filmul *De la Pămînt la Lună*, prima ecranizare integrală a cunoscutului roman.

În a doua parte a capodoperei sale din 1902, Méliès se inspiră din romanul lui Wells *Primii oameni în Lună*. O versiune cinematografică, oarecum fidelă, a romanului a fost realizată de Cecil Hepworth în 1919. A doua versiune (Nathan Juran, 1964) debutează cu aselenizarea unei expediții a Națiunilor Unite. Cosmonauții pășesc emoționați pe suprafața palidului nostru satelit, cînd — stupoare! — descoperă un steag englez. Cu mai bine de șase decenii în urmă, un inventator genial le anticipase isprava, însoțit de cîțiva prieteni. Dar istoria e mută pentru că, la întoarcere, fiind socotit nebun, domnul Cavor fusese internat într-un ospiciu... Ideea amuzantă e compromisă de trucajele lipsite de ingeniozitate (seleniții seamănă

cumva cu monștrii crustaceiformi ai lui Méliès) și de umorul cam gros care se substituie acidei satire sociale wellsiene.

În 1929, Fritz Lang realizează *Femeia în Lună*, după un scenariu al soției sale, Thea von Harbou. Convins că știința și tehnica au ajuns la un stadiu care îngăduie înfăptuirea visului milenar al omenirii, inginerul Wolf Helius, discipolul preferat al savantului Georg Manfeldt, lucrează împreună cu prietenul său, Hans Windegger, la un avion-rachetă. Pasagerii primului zbor spre Lună vor fi cei doi tineri, Manfeldt, asistenta lui, Frieda Welten, Walt Turner, delegatul unui grup financiar și Gustav, un copil care s-a strecurat pe bord. Ajung toți cu bine la destinație și constată că atmosfera lunară e perfect respirabilă (!). Manfeldt descoperă bucăți enorme de aur curat. Turner, care l-a urmărit, îl ucide, cuprins de febra clasică și vrea să se întoarcă singur pe Pământ. Surprins de ceilalți, moare lovit de un glonț în timpul scurtei încăierări. Dar aparatele generatoare de oxigen au fost și ele atinse iar rezervele nu ajung decît pentru doi oameni. Ei vor fi Gustav și Windegger. Frieda, care-l iubise pe acesta din urmă, își dă seama de egoismul și lașitatea lui și rămîne pe Lună împreună cu Wolf Helius, a cărui generozitate și noblețe au cucerit-o. Ei vor aștepta ca un al doilea avion-rachetă să-i readucă pe Terra.

Rolul acestui cuplu a fost explicat mai tîrziu de Fritz Lang astfel: « Aveam nevoie pentru film de doi actori care să fie într-adevăr *un bărbat* și *o femeie*: tipici, bine definiți, zoologici ca să spun așa. . . Willy Fritsch și Gerda Maurus posedau aceste calități »[1]. Partitura amoroasă este însă prea încărcată, Fritz Rasp, interpretul lui Turner, e tributar în prea mare măsură rolurilor sale anterioare de trădător, iar secvențele lunare se desfășoară într-un univers de carton care la Méliès are scuza și farmecul feeriei, dar aici pare sărac și pueril.

Femeia în Lună rezistă prin prima și cea mai mare parte a sa, închinată pregătirilor și zborului cosmic. Secretul acestei reu-

---

[1] *Fritz Lang*, „Présence du Cinéma" Paris, 1964

şite ne este mărturisit de regizor, într-un text memorabil: « Înainte de a ne apuca de treabă, Thea von Harbou şi cu mine am citit tot ceea ce se scrisese în legătură cu subiectul: tratate de astrologie, lucrări de popularizare ştiinţifică, cărţi rarisime şi foiletoane. Am învăţat totul pe dinafară. Recentele studii ale profesorului Oberth şi ale lui Fritz von Opel asupra posibilităţii de a trimite o rachetă în Lună ne-au fost foarte utile, ca şi lucrările lui Camille Flammarion, ca de pildă *Lumi reale şi lumi imaginare*. Hermann Oberth mi-a desenat anumite traiectorii balistice care au fost păstrate în film »[1].

Din tot acest bagaj eteroclit, trebuie să reţinem aportul esenţial al inginerului Hermann Oberth, originar din Sibiu, autor încă din 1923 al unei lucrări despre zborul rachetelor cosmice cu carburant lichid. În 1929, el primise din partea studiourilor U.F.A. o subvenţie de 27.000 de mărci pentru a construi o rachetă-sondă. Proiectul n-a fost realizat, dar Oberth a fost angajat în calitate de consilier ştiinţific al *Femeii în Lună*. De aici reconstituirea minuţioasă a uzinei şi a cosmodromului, de aici realismul zborului însuşi, cu secvenţa clasică a imponderabilităţii. Era o strălucită demonstraţie a ceea ce avea să apară treizeci de ani mai tîziu abia ca un deziderat: « . . . se poate face foarte bine un film ştiinţifico-fantastic respectîndu-se *toate legile ştiinţei* »[2]. Şi legile ştiinţei fuseseră respectate atît de riguros, încît în 1936 Gestapo-ul a distrus toate copiile filmului pe care a putut pune mîna: racheta şi rampa de lansare semănau cu cele experimentate în mare taină, pentru a perfecţiona « V-2 »-ul de tristă celebritate.

Istoriile cinematografului înregistrează cu condescendenţă acest film al lui Fritz Lang. Dincolo de slăbiciunile pe care le-am semnalat, *Femeia în Lună* marchează însă pătrunderea în cea de-a şaptea artă a unei ştiinţe foarte exacte, servind drept bază solidă anticipaţiei.

---

[1] *Ibidem*

[2] Lino Lionello Ghirardini, *Storia generale del cinema*, II, p. 895

O astfel de bază are și filmul *Destinație Luna* (Irving Pichel, 1950), care ne înfățișează odiseea debarcării pe Lună a unui general american. O primă tentativă dă greș, evident datorită mașinațiunilor unei puteri străine. A doua, finanțată de marii industriași, este încununată de succes. În munții Lunii, generalul găsește nu aurul jinduit de Turner, ci mult mai prețiosul uraniu. Expediția este menită, de altfel, nu numai să demonstreze superioritatea tehnico-științifică a americanilor, ci și să implanteze o bază strategică, de unde să poată fi supravegheat întregul Pământ.

Dacă pregătirea expediției și zborul cosmic sînt înfățișate cu o grijă pentru verosimilitatea detaliilor care ne amintește *Femeia în Lună*, finalitatea filmului este cu totul alta. În locul exaltantei aventuri a cunoașterii, transformarea cosmosului într-un potențial cîmp de bătălie. În locul savanților însuflețiți de idealuri nobile, militarii jinduind hegemonia absolută.

Luna mai constituie obiectul atenției cineaștilor și în *Toto pe Lună*, *Pași spre Lună*, *Pilotul lunar*, *Șoarecele pe Lună* etc. Dar vechea ei rivală, planeta Marte, cîștigă teren pe măsură ce cosmonautica înregistrează noi succese. Lucrul e lesne de înțeles dacă ne gîndim că, după 1970, satelitul natural al Terrei va reveni probabil documentariștilor.

Spunem « vechea ei rivală » pentru că prima călătorie cinematografică pe Marte este întreprinsă de eroii filmului danez *Nava cerească* (Holger Madsen, 1917). Ei traversează spațiul într-un fel de aeroplan și descoperă pe planeta zeului războiului popoare blînde și pacifiste, vegetariene și antialcoolice, cu moravuri simple și îmbrăcăminte sumară. O marțiană blondă vine pe Pămînt împreună cu unul dintre cosmonauți.

După această adaptare a unui roman de Sophus Michaelis, o adaptare a unui roman de Alexei Tolstoi: *Aelita* (Iakov A. Protazanov, 1924). De fapt, o transcriere foarte liberă. Cea mai mare parte a acțiunii se petrece pe Pămînt, incluzînd conflicte și personaje noi, care exprimă pregnant realitatea sovietică din perioada 1919—1924. Secvențele înfățișînd planeta

Marte înainte și după sosirea pămîntenilor au o legătură destul de vagă cu scenele similare din roman. Suava Aelita, victimă a dragostei și a tiraniei părintești, devine regina care « domnește dar nu guvernează » și vrea să se folosească de răsculați pentru a obține puterea efectivă. Iar romanticul și îndureratul Los nu e decît un soț zuliar, care visează toate întîmplările de pe Marte, distrugînd pînă la urmă cu mîna lui planurile navei interplanetare. . . Nu e de mirare că Alexei Tolstoi a fost nemulțumit de aceste prefaceri și că filmul a primit în același an replica parodică a desenului animat *Revoluția interplanetară*.

Aelita înseamnă, totuși, un incontestabil efort înnoitor. Subliniem forța și expresivitatea mișcărilor de masă, în scenele alegorice ale revoltei producătorilor de energie, originalele efecte de lumină, faptul că, prin anvergura și complexitatea lor arhitecturală, decorurile marchează prima tentativă de « monumental » în istoria cinematografiei sovietice.

Peripețiile marțiene ale lui Flash Gordon datează din 1937 și spectatorii fideli ai filmelor științifico-fantastice au trebuit să aștepte treisprezece ani pînă la o nouă expediție. O expediție întîmplătoare, pentru că *Rachetonava XM* (Curt Neumann, 1950) pornise spre Lună. Oricum, pămîntenii descoperă tabloul dezolant al unei lumi devastate de un război atomic. Supraviețuitorii au regresat pînă la stadiul vîrstei de piatră și atacă expediția, ucigînd majoritatea membrilor ei. Doi savanți izbutesc totuși să pornească spre Pămînt, dar ajunși aproape de țintă își dau seama că nu au destul carburant pentru aterizare. Și atunci transmit prin radio un patetic mesaj de avertisment: Pămîntul nu trebuie să repete destinul tragic al lui Marte !. . .

Fără să depășească un nivel artistic mediu, *Rachetonava XM* se impune prin nonconformismul său, în acel an 1950 cînd cinematograful american se înscrisese în orbita politicii beliciste. În aceste condiții, avertismentul lansat de realizatorii filmului constituia un act de curaj. Spre cinstea celei de-a șaptea arte, nu e vorba de un fenomen singular.

Citînd două titluri grăitoare, *Zbor spre Marte* și *Robinson Crusoe pe Marte*, ne vom opri mai îndelung la *Cucerirea spațiului* (Byron Haskin, 1955). Satelitul artificial « Roata » servește ca uzină de montaj a cosmonavei « Uliul », destinată explorării Lunei, sub comanda colonelului Merritt. Adjunctul lui Merritt este propriul său fiu, Barney. Sosește un emisar de pe Pămînt, comunicîndu-i lui Merritt avansarea la gradul de general și ordinul de a porni spre Marte. În drum, generalul dă semne de nebunie. El își petrece timpul citind Biblia și osîndind tentativa de a descoperi lumi necunoscute, interzise de Dumnezeu oamenilor. Deoarece refuză să manevreze comenzile la amartizare, fiul său izbutește în ultimul moment să împiedice o catastrofă. Oamenii constată că suprafața lui Marte e împănată cu cratere de diferite dimensiuni. Această « descoperire » (confirmată de fotografiile luate de Mariner IV în 1965 !) îi costă scump : rămas în cosmonavă, generalul începe să golească rezervoarele de apă potabilă. Barney încearcă să-l împiedice, tatăl său scoate revolverul și e ucis accidental în încăierarea care urmează. Apa rămasă e rațională cu zgîrcenie, căci pînă la plecare mai sînt cîteva luni. În sfîrșit, ziua mult așteptată a sosit. Dar, cu puțin înaintea orei H, un cutremur înclină cosmonava. După o muncă supraomenească, membrii expediției reușesc s-o redreseze și să decoleze exact înaintea unui nou cutremur.

Decorurile, trucajele, tehnica sînt excelente. Dar scenariul — pe care l-am redat special *in extenso* — e de un primitivism deprimant. Într-o perioadă în care literatura științifico-fantastică americană i-ar fi oferit zeci de subiecte de o mare ingeniozitate și profunzime, producătorul George Pal s-a oprit la această povestioară melodramatică și plictisitoare, agrementată cu conflictul vizibil confecționat dintre tată și fiu. Este o carență despre care criticul cinematografic francez André Bazin scria : « Problema ține mai întîi de scenariu și, oricît de paradoxal ar părea, la Hollywood lucrul cel mai greu de găsit este ceea ce nu costă aproape nimic : spiritul. Nu pentru că scenariștii americani ar duce lipsă, dar pentru că în acest domeniu, ca și în

altele, ei nu pot să impună cea mai neînsemnată noutate într-un sistem convenţional şi timorat ». Mai tîrziu, vom vedea că există şi excepţii.

Interesul pentru planeta Venus e de dată mai recentă în filmul ştiinţifico-fantastic şi coincide, probabil, cu primul efort francez de anvergură în acest domeniu, *Croaziere siderale* (André Swoboda, 1942). Aeronauţii Robert şi Françoise Monier plănuiesc o ascensiune în stratosferă cu un balon de concepţie proprie. Un accident de automobil îl imobilizează pe Robert, şi soţia sa este nevoită să pornească spre înălţimi cu laborantul Lucien. O manevră greşită a acestuia ridică balonul la altitudini nemaiatinse pînă atunci. După un zbor silit de 15 zile, cei doi reuşesc să aterizeze, dar se pomenesc în 1965, deci cu douăzeci şi trei de ani mai tîrziu. Robert are acum părul alb, iar Françoise a îmbătrînit cu numai două săptămîni. Fenomenul acesta determină organizarea « croazierelor siderale » pentru cei dornici să efectueze salturi în timp. O expediţie pleacă spre Venus şi găseşte acolo, bineînţeles, cele mai frumoase femei din sistemul solar, avînd un vag aer de balerine dintr-o revistă de music-hall. Făcînd parte din expediţie, Robert Monier îşi găseşte la întoarcere soţia, după două săptămîni, la fel de albită ca şi el.

Ideea de a folosi paradoxul timpului e lăudabilă, dar autorii filmului uită (sau nu ştiu) că acest paradox apare numai la viteze foarte mari, apropiate de aceea a luminii. Dacă adăugăm decorurile realizate în cel mai autentic stil pompier şi planeta Venus transformată într-o sucursală a lui Folies — Bergères, vom înţelege indignarea resemnată a cronicarului: « Eşti mulţumit să vezi acest film pentru un singur motiv: te eliberezi de nostalgia nesatisfăcută pe care o sugera, în cutare sau cutare *Istorie a cinematografului*, atît de promiţătorul titlu *Croaziere siderale* » [1].

---

[1] Démètre Ioakimidis, *Quatrième festival de Trieste* — « Fiction », nr. 156.

După ce au avut de-a face cu Frankenstein și Omul invizibil, *Abbot și Costello merg pe Marte* (Charles Lamont, 1953), — adică pornesc spre Marte, dar ajung pe Venus, de unde femeile i-au gonit cu 600 de ani în urmă pe bărbații infideli. Regina Allura și supusele ei, îmbrăcate în costumul clasic al concursurilor de frumusețe, hotărăsc că și-au dovedit destul tăria de caracter. Dar pămîntenii se dovedesc a fi și ei infideli și sînt expediați urgent pe planeta-mamă.

Destul de sărac în umor de bună calitate, filmul include totuși două secvențe notabile: furtul de la bancă, unde urmările folosirii razei paralizante amintesc de *Parisul adormit* și, mai ales, aterizarea la venirea de pe Venus. Abbot și Costello nefiind tocmai specialiști în pilotaj, racheta zigzaghează printre zgîrie-norii New York-ului; cînd se năpustește către Statuia Libertății, aceasta prinde viață și se ferește, îngrozită...

Ideea planetei fără bărbați i-a sedus și pe alți realizatori americani. *Regina din afara spațiului* conduce regatul amazoanelor, situat tot pe Venus. Dar cosmonauții anului 1985 din acest film, ca și eroii peliculei precedente, ar fi găsit o situație asemănătoare și pe cealaltă planetă vecină, devreme ce încîntătoarea Nyiah, *Diavolița de pe Marte*, vine pe Pămînt ca să procure bărbații așteptați de supusele ei cu nerăbdare. Această proiectare în viitor a unui cunoscut episod din *Odiseea* pare să aibă rațiuni profunde, dacă sîntem de acord cu caracterizarea lui Luis Gasca: « *Regina din afara spațiului* este... o versiune interplanetară a matriarhatului american ».[2]

După aceste vodeviluri, mărturisite sau nu, coproducția polono-germană *Steaua tăcerii* (Kurt Maetzig, 1960) aduce vibrația gravă a unui avertisment îndreptățit. Ecranizare destul de fidelă a romanului lui Stanislaw Lem *Astronauții*, filmul relatează cu sobrietate istoria primei expediții pe Venus. Organizarea ei a fost determinată de descoperirea pe Pămînt a unui mesaj interpretat de mașinile electronice drept o dovadă a intențiilor

---

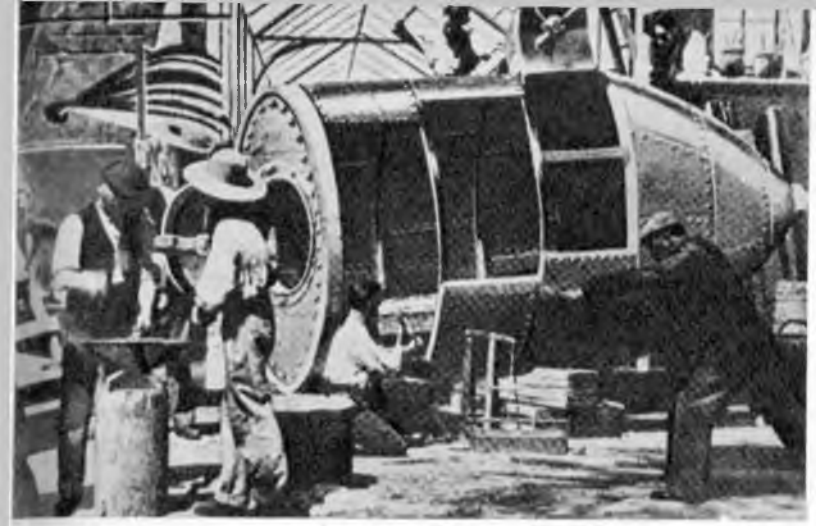
[2] *Op. cit.*, p. 220

agresive ale venusienilor. Dar echipajul multinațional al imensului « Cosmocrator » nu găsește pe « steaua tăcerii » decît urmele unei civilizații cîndva înfloritoare. Pentru că venusienii, împărțiți în două tabere vrăjmașe, s-au exterminat reciproc într-un război atomic total.

Morala e evidentă și realizatorii au refuzat soluția facilă a condamnării verbale, optînd pentru demonstrația prin imagini de o mare tensiune emoțională, cum sînt cele ale pădurilor vitrificate și ale orașelor moarte. Dacă pregătirea zborului și călătoria însăși mai cedează uneori convenționalului, în secvențele de pe Venus insolitul depășește treapta șocului provocat de nou și ingenios, dobîndind veritabile valențe poetice.

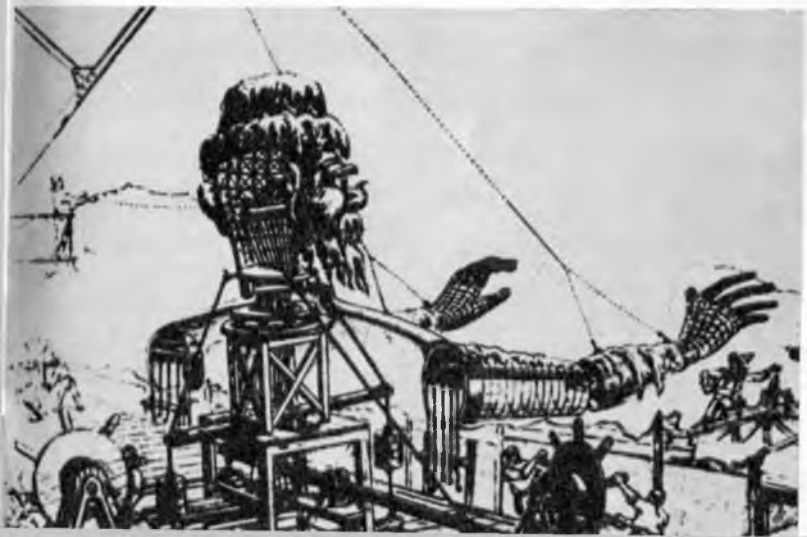
Una dintre ultimele explorări cinematografice ale lui Venus este întreprinsă de eroii filmului sovietic *Planeta furtunilor* (Piotr Klușanțev, 1961). Ei descoperă o lume frămîntată de convulsiile erupțiilor și cutremurelor, bîntuită de miasme nocive, populată de o faună și o floră de tip antediluvian. O natură superbă dar ostilă, care-și apără tainele cu înverșunare. Și o singură rază de lumină: prezența abia perceptibilă a unei făpturi întrezărite în oglinda unui ochi de apă. Împreună cu dovezile materiale ale prezenței unor ființe evoluate, venite probabil de pe un alt corp ceresc, această apariție fugară exprimă fără ostentație credința în pluralitatea lumilor locuite.

Credința aceasta, mult mai veche decît fantasticul — științific, nu se limitează la sistemul nostru solar — și fantezia cineaștilor nu putea decît s-o imite. *Planeta interzisă* (Fred Mc Leod Wilcox, 1956), de pildă, înfățișează tribulațiile unor astronauți pe Altair IV. Cercetînd împrejurările dispariției unei expediții pornite într-acolo cu douăzeci de ani mai înainte, ei îl găsesc pe unicul supraviețuitor, doctorul Morbius și pe fiica sa, născută pe planetă — dacă nu-l punem la socoteală și pe robotul Robby, despre care am mai vorbit. Anchetatorii află de la Morbius că Altair IV a fost leagănul super-civilizației Krelilor, nimiciți într-o singură noapte de o forță misterioasă. Doctorul nu le spune însă că, descifrînd textele rămase de la



Studioul din Montreuil în timpul pregătirilor pentru *Călătoria în Lună* (Georges Méliès, 1902)

Uriașul zăpezilor din *Spre cucerirea polului* (Méliès, 1912)



Se pregăteşte decorul selenar pentru *Femeia în Lună*, (Fritz Lang, 1929)

Afişul filmului *Monstrul şi maimuţa* (Howard Bretherton, 1945).

SUPERHUMAN MONSTER AND MONSTROUS BEAST RUN AMOK . . .
The most spectacular serial fantasy ever shown!
Will make 'em come back for more!
IN COLUMBIA'S SCIENCE-FICTION SERIAL SENSATION !
THE MONSTER AND THE APE
Robert LOWERY · George MACREADY · Ralph MORGAN · Carole MATHEWS
USE Columbia's EXCITING CAMPAIGN BOOK FOR THE SCREEN'S MOST EXCITING SERIAL!

Se filmează exterioare la *Batman* (Leslie H. Martinson, 1966)

Schiță de Ștefan Munteanu pentru *Electronicus* (1963)

Afișul filmului *Operația tunet* (Terence Young, 1966)

Kreli şi reconstituind cîteva dintre invenţiile lor, vrea să-şi impună voinţa întregii lumi... Hărţuiţi de o prezenţă invizibilă, pe care nimic n-o poate înlătura, noii veniţi descoperă pînă la urmă că au de-a face cu un produs al celei mai înfricoşătoare invenţii a Krelilor: maşina de materializat dorinţele. Acest produs indestructibil este *Răul* secretat de inconştientul colectiv al rasei dispărute, *Răul*, a cărui eliberare a dus la nimicirea Krelilor şi pe care Morbius, ucenic vrăjitor al secolului al XXIII-lea, va încerca să-l utilizeze, sfîrşind la fel de tragic.

Din nou, speculaţii psihanalitice — de astă dată cu ecouri din Jung, ale cărui arhetipuri le evocă materializarea monstruoasă a inconştientului. Dar intenţiile realizatorilor sînt onorabile şi alegoria e transparentă: Ştiinţa poate deveni duşmanul implacabil al omului, care continuă să nesocotească primejdiile utilizării ei neraţionale.

Mai puţin sofisticat, acelaşi mesaj străbate şi *Această insulă Pămîntul* (Joseph Newman, 1956). Doi savanţi atomişti, Cal Meacham şi Ruth Adams, sînt răpiţi de metalunianul Exeter pentru a-i ajuta pe compatrioţii săi în lupta împotriva unui misterios agresor cosmic. Ei ajung însă prea tîrziu: pe Metaluna au rămas doar cîţiva supravieţuitori, printre care Stăpînul Suprem. Acesta hotărăşte să întemeieze o colonie pe Pămînt şi, în acest scop, îi ordonă lui Exeter să-i priveze pe Carl şi Ruth de liberul arbitru. Savanţii pămînteni evadează, ajutaţi, de altfel, de Exeter, convins de ineficacitatea emigrării. Toţi trei izbutesc să treacă de barajul mutanţilor jumătate-oameni, jumătate-insecte — şi se întorc spre Pămînt. Ajunşi în atmosferă, Cal şi Ruth părăsesc astronava cu un avion. Copleşit de destinul tragic al rasei sale, Exeter se precipită în ocean.

Efortul spre verosimilitate ştiinţifică al realizatorilor este lăudabil, ca şi modul în care au reuşit să dea o aură de discretă şi autentică stranietate planetei Metaluna. Şi nu e vorba doar de exercitarea firească a unor virtuţi profesionale. Peisajul dezolant, devastat de explozii, mutanţii hidoşi, victime ale aceluiaşi cataclism, îl obligă pe spectator să nu rămînă indife-

rent la avertismentul implicit. Un schimb rapid de replici izolează, de altfel, ideea centrală a filmului. În astronava care zboară spre Metaluna, Cal Meacham îi reproşează lui Exeter că vrea să sileaască doi oameni de ştiinţă, pe el şi pe Ruth Adams, să lucreze pentru război. « Am învăţat asta pe Pămînt », răspunde liniştit metalunianul. . .

Filmele prezentate pînă acum ne dau o imagine în general liniştitoare a primului contact cu civilizaţiile extraterestre. În cel mai rău caz, avem de-a face cu intenţiile agresive ale unor conducători autocraţi (Mongo, Stăpînul Suprem) şi nu cu conflicte de anvergură, desfăşurate chiar pe suprafaţa planetei noastre. Acestea din urmă se grupează într-un capitol tematic pe care l-am putea numi, după cea mai celebră ilustrare a lui,

RĂZBOIUL LUMILOR. Dar producătorii se vor gîndi destul de tîrziu la romanul lui Wells, respingînd, în urmă cu cîteva decenii, proiectul de ecranizare al marelui Eisenstein şi privîndu-ne astfel de o capodoperă virtuală. Ei recurg, în schimb, la scenarii « originale » de o calitate dubioasă. . . O echipă de savanţi americani, efectuînd cercetări secrete la Polul Nord, asistă la căderea unei farfurii zburătoare al cărei metal dereglează busolele. Chemată în ajutor, armata descoperă printre resturile aparatului *Creatura* (Cristian Nyby, 1950), un monstru vegetal, pus imediat la păstrare într-un bloc de gheaţă. Gheaţa se topeşte într-un accident de laborator şi monstrul decongelat devine obiectul unei vii dispute: savanţii vor să-l supună unor experienţe, iar militarii ar prefera să-l distrugă, socotindu-l primejdios. Temerile lor sînt îndreptăţite de două crime. Monstrul este electrocutat.

Sfîrşitul lasă să dăinuie misterul originii creaturii dintr-o altă lume. «Este ea o fiinţă de o inteligenţă superioară, ale cărei însuşiri le întrec pe cele ale spiritului uman, sau un automat al cărui unic ţel este nimicirea speciei noastre?». Această

întrebare din pliantul publicitar al filmului este de stringentă actualitate pentru un public strivit sub avalanșa știrilor fanteziste despre farfuriile zburătoare.

Întreținerea sentimentului de nesiguranță și de panică latentă se dovedește a fi o operație rentabilă. Și atunci, *Omul de pe planeta X* vine pe Pămînt ca să pregătească o invazie iminentă, *Fantoma din spațiu* răspîndește teroarea pînă în ziua cînd sfîrșește prin a se dezintegra, iar *Zombiile din stratosferă* sînt utilizate de marțieni ca avangardă.

În 1953, Byron Haskin realizează, în sfîrșit, *Războiul lumilor*. Nu-i vom reproșa scenaristului Barre Lyndon că acțiunea se desfășoară în America și în epoca noastră, sau că mașinile de luptă tripode ale marțienilor au fost înlocuite cu farfurii zburătoare. Pentru spectatorul de azi, invincibilitatea invadatorilor este într-adevăr mai pregnantă atunci cînd, după eșecul armelor clasice, superbomba atomică nu poate nici ea distruge cîmpul de forță care-i protejează. Vom tolera și intriga amoroasă, inexistentă în roman, consolîndu-ne cu gîndul că Jules Verne și Conan Doyle au avut și mai mult de suferit în această privință. Dar nu putem fi de acord cu escamotarea ideii pentru a cărei afirmare a fost scris, de fapt, romanul: progresul tehnico-științific, neînsoțit de un progres asemănător al principiilor morale, constituie o primejdie pentru omenire. După cum ni se pare cu totul inacceptabilă, în raport cu spiritul cărții și cu ateismul scriitorului, secvența finală: o farfurie zburătoare se prăbușește în fața unei biserici înțesate de refugiați; trapa ei se deschide, lăsînd să iasă mîna cu trei degete a unui invadator muribund; miracolul divin implorat de mulțime s-a înfăptuit, prin intermediul bacteriilor, inexistente pe Marte.

Aceste serioase rezerve nu ne fac să trecem cu vederea meritele filmului. Cu excepțiile amintite, scenariul este construit cu o abilitate subliniată de montajul excelent. Trucajele sînt la înălțime și realizatorii nu săvîrșesc greșeala de a-i prezenta excesiv pe marțieni. Trebuie să menționăm, în sfîrșit, utilizarea inteligentă a culorii, chiar dacă intercalarea fragmentelor

în alb-negru desprinse din jurnalele de actualităţi fisurează întrucîtva unitatea cromatică a peliculei.

Modalitatea spectaculară a temei continuă să trezească interesul marelui public şi, deci, al producătorilor. *Ucigaşii din spaţiu* vin de pe asteroidul Delta, în căutarea unor condiţii mai bune de viaţă şi invazia lor eşuează numai după ce militarii recurg la serviciile unui savant atomist. *Pămîntul împotriva farfuriilor zburătoare* debutează cu lansarea unor cosmonave, interceptate de misterioşii pasageri ai aparatelor în formă de disc. Aceştia nu se mulţumesc cu supremaţia lor spaţială, ci aterizează şi distrug o parte a Washingtonului, înainte de a putea fi neutralizaţi. Originari de pe o planetă situată odinioară între Marte şi Saturn, Misterianii pe care-i înfruntă *Armata defensivă a Pămîntului* au fost obligaţi de un cataclism să emigreze pe Marte. Iar acum, precedaţi de un monstru care seamănă cu Godzilla dar nu e decît un robot perfecţionat, descind din (evident !) farfuriile lor zburătoare în Japonia, căutînd un teren pe care să-şi clădească o bază permanentă. Japonezii cer ajutorul Organizaţiei Naţiunilor Unite şi armata Pămîntului îi înfrînge pe Misteriani, graţie unei puşti electronice.

Cu toată naivitatea convenţională a scenariului, filmul este interesant nu numai pentru că Inoshiro Honda demonstrează acelaşi meşteşug regizoral ca în *Godzilla*. Apare aici o idee generoasă, întîlnită destul de des în literatura ştiinţifico-fantastică occidentală : unirea pămîntenilor trebuie să se realizeze, chiar dacă singurul ei catalizator ar fi o invazie cosmică. Apreciem intenţia, fără a trece cu vederea confuzia. . .

Dorinţa de originalitate se traduce uneori prin schimbarea naturii agresorilor extratereştri, care nu mai sînt creaturi umane sau măcar vag umanoide, ci insecte gigantice *(Monştri cosmici)* sau plante carnivore *(Ziua trifidelor)*. O serie de filme descriu însă o invazie mai subtilă şi mai primejdioasă. *Fiara cu un milion de ochi* pune stăpînire pe spiritul tuturor locuitorilor dintr-un sat. *Invazia hoţilor de trupuri* duce la anihilarea voinţei şi a emoţiilor, lăsînd oamenilor doar dorinţa de a trăi. *Experienţa lui*

Quatermass se soldează cu o catastrofă: echipajul cosmonavei proiectate de savantul Quatermass este decimat de un organism străin, care-l transformă pe unicul supraviețuitor într-un monstru redutabil, periclitînd Londra cu proliferarea sa vertiginoasă. *Quatermass II* ni-l înfățișează pe același savant dejucînd planurile dominatoare ale unor făpturi venite dintr-o altă lume, în interiorul unor falsi meteoriți; oamenii care se apropie de punctul de impact sînt invadați de aceste făpturi și marcați cu un semn în formă de V, devenind simple mașini biologice purtătoare ale unei entități străine. « Cu aceste două filme — scrie J. P. Torok [1] — Val Guest și echipa sa creau un stil de *science-fiction* apropiat de neorealism, atent la realitatea ascunsă a ororii, care trebuie circumscrisă în decorul exact al vieții cotidiene, pentru a se face perceptibilă ».

Din fericire pentru spectatorii copleșiți de atîtea orori, ideea pătrunderii unei ființe străine în trupul unui pămîntean, și, prin extindere, ideea colonizării « din interior » a planetei noastre se pretează și la comedie. Dovada o constituie *Omicron* (Ugo Gregoretti, 1963), premiat la Festivalul internațional al filmului comic și umoristic de la Bordighera. Încorporat în muncitorul Angelo Trabucco, Omicron, cercetașul de pe Ultra, face cunoștință cu rînduielile pămîntene într-o suită de întîmplări amuzante, nelipsite de o vădită (uneori ostentativă) finalitate satirică. Misiunea lui pare a fi încununată de succes: extratereștrii pun stăpînire pe trupurile oamenilor din « grupa I-a », reprezentanții claselor posedante. O izbîndă efemeră, însă. Conștiința oamenilor din « grupa II-a », cei care muncesc, poate fi anihilată o vreme, dar pînă la urmă se trezește și se revoltă, așa cum s-a revoltat Angelo Trabucco împotriva intrusului Omicron (dublul rol este interpretat cu dezinvoltură de Renato Salvatori).

Ne întoarcem și sfîrșim în registrul grav cu *Horla*, ecranizare a povestirii cu același titlu a lui Maupassant. E totodată o

---

[1] *H.-Pictures*, « Positif », nr. 39, mai 1961.

întoarcere la sursa ideii invaziei subtile, povestirea datînd din anul 1886. Deci, o făptură invizibilă bîntuie casa izolată a unui scriitor solitar (Laurent Terzieff), care își dă seama că e vorba de avangarda unei rase vrăjmașe omului și încearcă zadarnic s-o nimicească într-o explozie. Simțind că Horla e pe cale să-i răpească liberul arbitru, eroul se sinucide. Reușita filmului constă, ca și în cazul seriei Quatermass, în maniera realistă de abordare a fantasticului. Înțelegînd sensul exact al povestirii, regizorul Jean-Daniel Pollet a optat pentru existența obiectivă a fenomenelor care-l torturează pe erou. Dacă poate fi vorba de un început de alienare, atunci el este privit ca un efect și nu ca o cauză. De aici impresia de veridicitate, pe care nu o alterează nici măcar utilizarea unui procedeu mai neobișnuit: corespondența dintre mișcarea sufletească a eroului și variația culorilor pe ecran.

Constatarea care se impune, la sfîrșitul acestui capitol, este că invaziile extraterestre se soldează, în general, cu distrugeri limitate la un anumit individ, grup sau teritoriu. Vîna apocaliptică a inspirat însă cineaștilor și viziuni mai sumbre.

SFÎRȘITUL LUMII

Este și titlul unui film realizat de Abel Gance în 1931 după romanul lui Camille Flammarion.[1] De ce natură sînt primejdiile care amenință existența întregii populații a globului?

Anticipația clasică recurge la ipoteza unui cataclism cosmic. În filmul lui Gance, de pildă, o cometă se apropie de Pămînt și astronomul de Murcie anunță *urbi et orbi* iminența coliziunii fatale. Ca și Flammarion, regizorul urmărește reacțiile diferitelor grupuri umane în fața morții aparent inevitabile. Aparent — pentru că astronomul a făcut o mică eroare de calcul.

---

[1] Luis Gasca indică, în mod eronat, o altă carte a lui Flammarion *Lumile imaginare* (*Op. cit.*, p. 47).

Una dintre cele mai cunoscute variații pe tema imaginarei coliziuni este intitulată chiar *Cînd lumile se ciocnesc*. Aici, Pămîntul este amenințat de planeta Bellus, care se apropie împreună cu surata ei, Zyra. Singura soluție, exodul pe Zyra. O mare întreprindere americană construiește o rachetă evident incapabilă să cuprindă toată populația globului. Și, evident, « aleșii » vor fi reprezentanți ai modului de viață american, pe care-l vor transplanta pe pămîntul cel nou.

Alegoria este transparentă și naivă, începînd cu numele planetei — berbec: « Dacă sfîrșitul lumii trebuie să fie urmarea unui nou conflict generalizat, civilizația americană nu va pieri în întregime. Cel puțin asta expune *Cînd lumile se ciocnesc*, care prin simbolul rachetei — arcă a lui Noe, nu ezită să facă dintr-un pumn de americani aleșii lui Dumnezeu. » [1]

Într-o situație similară, realizatorii filmului japonez *Satelitul misterios* au ales o rezolvare mult mai rezonabilă. Planeta R este distrusă înaintea coliziunii, grație descoperirii secrete a unui savant din Țara Soarelui Răsare. Și totul este agrementat cu intervenția benefică a emisarilor îndepărtatei Paira, veniți pe Pămînt ca să ne avertizeze și să ne ajute (. . . cu toate că seamănă cu niște mari stele de mare, prevăzute cu un ochi ombilical). [2]

După 1960, s-a încercat o înnoire a temei. În *Călătorie către fundul mării*, un submarin atomic uriaș își face cursa de probă. Cînd iese la suprafață, în apele polare, cerul e în flăcări: centura de radiații Van Allen s-a apropiat de Pămînt și a început să ardă. Pentru a preveni catastrofa, amiralul Nelson, comandantul submarinului, lansează o rachetă atomică a cărei explozie va dispersa brîul de foc în spațiu. Un submarin este și protago-

[1] J. Siclier și A. S. Labarthe, *op. cit.*, p. 62

[2] Printre puținele filme care nu-i prezintă pe extratereștri drept vrăjmași din principiu ai speciei umane se mai numără *Ziua în care s-a oprit Pămîntul* (Robert Wise, 1951), *Un marțian la Paris* (Jean — Daniel Daninos, 1960), *Vizită pe o mică planetă* (Norman Taurog, 1960), *Discul zburător* (Tinto Brass, 1964).

nistul filmului *Ocolul lumii sub mări*, unde pericolul constă într-o serie de explozii vulcanice abisale, însoţite de cutremure. Iar încercarea lui Stephen Sorenson de a ajunge la miezul incandescent al Pământului, pentru a procura o nouă sursă de energie, are drept rezultat *O fisură în globul terestru*.

Cu toate că şi în acest ultim film sfîrşitul lumii este evitat *in extremis*, avertismentul nu e greu de depistat: fisura a fost provocată de exploziile atomice dirijate, care au slăbit rezistenţa scoarţei terestre. Şi astfel, pătrundem într-o nouă şi mult mai bogată zonă tematică, asistînd la trecerea cauzelor catastrofei de pe seama factorilor naturali pe aceea a experienţelor nucleare sau a unei conflagraţii.

În primul capitol, aminteam despre filmul de animaţie ceh *Atomul la răspîntie* şi despre semnificaţia apariţiei lui la numai un an după tragedia Hiroşimei. Tot un film ceh va pune pentru întîia oară cu acuitate problema responsabilităţii savantului în epoca atomică, pornind de la un cunoscut roman al lui Karel Çapek, publicat în 1924. *Krakatit* (Otokar Vavra, 1948), constituie un exemplu rareori egalat de respectare a spiritului operei ecranizate, prin adaptarea pateticului avertisment al lui Çapek la realităţile contemporane. E adevărat că şi în roman inginerul Prokop, căruia Karel Höger îi dă o deosebită strălucire pe ecran, declară fără echivoc: « Eu am descoperit exploziile atomice ! ». Dar pentru a acţiona cu maximă eficienţă asupra conştiinţei spectatorului, distrugerea imaginarului Grottup este pusă sub semnul de neconfundat al ciupercii care a întunecat soarele la 6 august 1946.

Prin finalul său, *Krakatit* lasă deschis drumul către utilizarea paşnică a noii energii. Alte filme îşi propun să denunţe primejdia sinuciderii colective descriind urmările unui război atomic global. În *Cinci* (Arch Oboler, 1951) supravieţuitorii — un ghid la Empire State Building, o femeie însărcinată, un funcţionar de bancă, un portar negru şi un alpinist — rătăcesc printre ruinele unui mare oraş, care poate fi New York-ul sau oricare altă metropolă a lumii. Într-o dezlănţuire de patimi şi instincte,

pînă la urmă rămîne doar cuplul format din ghid şi femeia care şi-a pierdut copilul. Adam şi Eva?. . . Mai curînd Deucalion şi Pira, după un potop stîrnit nu de mînia lui Zeus, ci de nesăbuinţa oamenilor.

Oboler a ştiut să se ferească de grandilocvenţa şi melodramatismul spre care ar fi putut să-l împingă acest subiect de un simbolism destul de naiv. Filmul pare un documentar turnat după catastrofă, cu mijloace precare. Şi François Truffaut consideră că această manieră, impusă poate şi de bugetul redus, era singura indicată în cazul respectiv: « Mă gîndesc cu groază la ratarea care s-ar fi produs dacă filmul ar fi fost conceput şi realizat potrivit normelor producţiei americane ».[1]

Supravieţuitorii războiului atomic apar în numeroase alte filme, realizate în diferite ţări. Uneori, ei nici nu mai sînt oameni în adevăratul înţeles al cuvîntului — ca rezultat al mutaţiilor provocate de creşterea radioactivităţii *(Oamenii-cîrtiţe)*. Alteori, sînt siliţi să abandoneze Pămîntul, care nu le mai poate oferi condiţii prielnice de viaţă *(2+5: Misiunea Hydra)*.

Omenirea ar putea să şi dispară cu desăvîrşire — cel puţin în viziunea realizatorilor filmelor *Marele război mondial*, *Prietenul*, *Semăn împotriva vîntului*. Cu toată coloratura ironică a ultimei producţii citate (un marţian încearcă să reconstituie epoca noastră după un dicţionar Larousse), această categorie, care ilustrează literalmente tema în discuţie, aduce pe ecran fiorul grav al consecinţei finale. Şi cel mai strălucit reprezentant al ei ni se pare a fi *Pe plajă* (Stanley Kramer, 1959). Ecranizînd romanul cu acelaşi titlu al lui Nevil Shute, filmul ne înfăţişează urmările unui al treilea — ipotetic — război mondial. Datorită radioactivităţii excesive a atmosferei, întreaga emisferă nordică a devenit un vast cimitir. Curenţii de aer contaminat se îndreaptă încet dar sigur către Australia, unde viaţa subzistă încă. O viaţă condamnată, ale cărei tresăriri sînt surprinse cu fineţe de realizator. . . Printre aceşti ultimi oameni

[1] *Terre, année zero* — « Cahiers du cinéma », juillet 1953.

se numără și membrii echipajului unui submarin atomic american, aflat în imersiune în momentul declanșării catastrofei. Alertați de semnalele morse provenind de undeva din Statele Unite, ei pornesc în recunoaștere, însuflețiți o clipă de speranța găsirii unor supraviețuitori. Dar semnalele sînt provocate de mișcările capricioase ale unei sticle așezate deasupra manipulatorului și agățate de sfoara unei jaluzele bătute de vînt. Întorși pe *ultimul țărm*,[1] marinarii își iau rămas bun de la prietenii lor, care așteaptă din oră în oră curenții radioactivi și se îmbarcă din nou, vrînd să moară pe pămîntul Americii.

Beneficiind de aportul unor actori de prim rang (Gregory Peck, Ava Gardner, Fred Astaire, Anthony Perkins, Donna Anderson), Stanley Kramer a realizat o peliculă de incontestabilă valoare artistică. Secvențe ca aceea a confruntării dezertorului cu periscopul și megafonul submarinului nevăzut sau a sinuciderii colective travestite în cursă automobilistică vor rămîne în cinemateca ideală a fantasticului — științific. Cît despre acuzația că eroii mor prea « frumos », că nimeni nu se revoltă împotriva destinului și nu caută o soluție, un mijloc de a salva rămășițele omenirii, ea ni se pare izvorîtă dintr-o neînțelegere. Resemnarea nu are nimic de-a face, aici, cu filozofia resemnării. Ea acționează, dimpotrivă, ca un stimulent asupra spectatorului, amplificîndu-i refuzul dispariției ca individ și ca specie. Acest continuu travaliu subteran este subliniat contrapunctic de laitmotivul banderolei fluturîndu-și chemarea peste piața din ce în ce mai pustie : *Mai este încă timp, fraților!* Departe de a fi defetist, Kramer a înțeles deci că problema esențială a zilelor noastre este de a preveni catastrofa și nu de a limita consecințele ei.

Spre cinstea cineaștilor, această atitudine nu e singulară. Filmul-avertisment a devenit o categorie larg reprezentată și reprezentativă, cu reușite ca *Digul*, *Doctor Strangelove*, etc. Sînt tot atîtea false anticipații pe termen scurt, care ne faci-

[1] Titlul francez al filmului.

litează trecerea la o nouă temă, ultima din cadrul succintei noastre prezentări.

LUCRURILE CARE VOR FI

Am menționat, în primul capitol, tentativele de a fixa pe peliculă viziuni fragmentare ale viitorului, mai ales sub aspectul invaziei mașinilor domestice (Segundo de Chomon, Lortac etc). Ceva mai tîrziu, fantezia cineaștilor se exercită și în direcția anticipației edilitare *(Madridul în anul 2000, Berlin, simfonia unui mare oraș)*. Primul film care trasează tabloul cuprinzător al unui viitor ipotetic este însă *Metropolis*.

Potrivit istoriei anecdotice a celei de-a șaptea arte, ideea filmului este legată de primul contact vizual al regizorului Fritz Lang și al producătorului Erich Pommer cu zgîrie-norii din Manhattan. Partea de la suprafață a orașului gigantic este într-adevăr un conglomerat de blocuri cu zeci de etaje, printre care circulă automobilele «de tip special», metroul aerian și avioanele desenate după tiparele anului 1926. Aici trăiesc stăpînii, în palate și grădini cu fîntîni țîșnitoare și păuni multicolori. Dedesubt se află mașinile furnizoare de energie. Iar muncitorii — sclavi care le mînuiesc își au locuințele mizere și mai afund, în galeriile subterane.

Filmul îi prezintă cu îndurerată simpatie pe oamenii istoviți de efort, care caută o alinare iluzorie în predicile Mariei. Iluzorie, pentru că fecioara cu nume evocator nu vrea decît să găsească un mediator între Creier și Mînă. În acest joc naiv de simboluri, mediatorul nu poate fi decît Inima — recte îndrăgostitul Eric Masterman. După răzvrătirea și distrugerile provocate de incitările falsei Maria, John Masterman se întîlnește în fața catedralei cu Contramaistrul (Heinrich George), care-i reprezintă pe muncitori. Și la insistențele lui Eric, îi întinde în sfîrșit mîna, în vreme ce pe ecran apar titlurile finale: «Creierul și Munca trebuie să fie parteneri» și «Va trebui să reconstruim împreună».

Metropolis constituie rezultatul unui efort de anvergură, întreprins poate cu ambiția secretă de a reedita, într-o formulă mai concentrată, monumentalul film al lui D. W. Griffith *Intoleranță*. Georges Sadoul îl consideră «sfîrșitul și încoronarea cinematografului german de după război»[1] și numeroase secvențe antologice îndreptățesc această apreciere. Dar capodopera lui Fritz Lang este tributară unei concepții de bază eronate, care a dat naștere la interpretări contradictorii. Michel Laclos vorbește despre «satira societății viitoare, dominate de chipul înghețat al Robotului — Capital»[2]. Sadoul se referă la «teoriile supraimperialiste enunțate de Hilferding înainte de 1914»[3]. Iar J. Siclier și A. S. Labarthe deplîng «grandilocvențele deja național-socializante ale scenariului lui Thea von Harbou care, prin intermediul unor anticipații în maniera lui Wells sau Jules Verne, căuta să predice unirea capitalului și a muncii...»[4]. Nu ne rămîne decît să-i dăm cuvîntul regizorului însuși: «Personal, nu-mi place *Metropolis*, pentru că mi se pare că filmul încearcă să rezolve o problemă socială într-o manieră puerilă. Trebuie, de altfel, să accept responsabilitatea, cu toate că ea nu-mi aparține în întregime»[5] Remarcînd eleganta piruetă verbală cu care Lang se dezice de crezul politic al fostei sale soții, ne vom însuși succinta sa caracterizare: o problemă socială rezolvată într-o manieră puerilă.

Dacă *Metropolis* ne prezintă imaginea unui viitor nedefinit, adecvat cadrului istorico-geografic imaginar, acțiunea filmului *Înaltă trădare* se petrece în anul 1985, cînd două mari puteri — Statele Atlantice, cu capitala New York și Statele Europei, cu capitala Londra — sînt în pragul războiului, datorită unui

---

[1] *Istoria cinematografului mondial*. Ed. Științifică, 1961, p. 171
[2] *Op. cit.* p. XXX
[3] *Istoria cinematografului mondial*, p. 170
[4] *Op. cit.* p. 23
[5] Fritz Lang — „Présence du Cinéma" Paris, 1964

incident de frontieră. Doctorul Seymour, conducătorul englez al Ligii Mondiale a Păcii, este obligat de președintele Statelor Europei să citească un mesaj radiofonic incitator. El îi substituie însă o știre falsă: Europa vrea să negocieze cu Statele Atlantice. Președintele trage asupra lui dar este ucis de doctor, care va fi executat, fericit că pacea lumii a fost salvată. . .

O realizare meritorie și o secvență care depășește pacifismul călduț al celorlalte: Evelyne, fiica doctorului, își îndeamnă tovarășele de muncă să se ridice împotriva războiului.

În 1936, William Cameron Menzies realizează, după scenariul lui Wells, cea mai impunătoare anticipație cinematografică dinainte de război: *Lucrurile care vor fi*. Îmbrățișînd aproape un secol (1940—2036), filmul descrie, într-o viziune proprie și altor lucrări ale marelui scriitor englez, crahul civilizației supuse unui război bacteriologic total. Decimați de « Febra rătăcitoare », supraviețuitorii izbutesc totuși să pună temeliile unui nou început. Dar un dictator, domnind asupra unei părți din fosta Anglie, vrea să-și subjuge prin forță vecinii. Savanții organizați într-o eficientă tehnocrație universală intervin și-l neutralizează. Știința și tehnica sînt puse în slujba omenirii, care pregătește călătoriile interplanetare.

La apariția studiului *Anticipații sau Despre influența progresului mecanic și științific asupra vieții și gîndirii umane* (1901), un critic propunea guvernului englez să-l subvenționeze pe Wells, ca să poată profetiza în continuare. Filmul demonstrează că imaginația scriitorului nu-și pierduse aripile după trei decenii și jumătate: « Mașini fabricau case, electricieni în scafandre captau energia marină, aparate produceau artificial lumina de zi, avioane-pachebot circulau în văzduh, cetățenii purtau brățări cu aparate emițătoare și receptoare de T.F.F.; televiziunea își avea locul în viața obișnuită, locuitorii Pămîntului regenerat purtau haine simple și practice. Într-un cuvînt, era acolo ce să te facă să te minunezi, să visezi și să reflectezi ». [1]

---

[1] Marcel Lapierre, *Les cent visages du cinéma*, p. 569

După douăzeci de ani, cinematografia engleză avea să încerce un nou efort amplu pe tărîmul anticipației. El nu poate avea însă nimic comun cu *Lucrurile care vor fi*, așa cum își închipuie J. Siclier și A. S. Labarthe. [1] Filmul lui Wells și Cameron este, în esență, optimist, pătruns de încredere în triumful final al rațiunii. Pe cînd *1984* ecranizează un roman al lui George Orwell despre care Kingsley Amis scrie, cu blîndă obiectivitate: « . . . această mare operă de isterie intimă este unul dintre cele mai cunoscute exemple de utopie totalitară răuvoitoare ». [2]

Alte intenții stau la baza povestirii lui Robert Sheckley *A șaptea victimă*, ecranizată de regizorul italian Elio Petri, sub titlul *A zecea victimă*. Satiră amară a unor realități contemporane, societatea viitoare imaginată de scriitorul american a legalizat crima individuală pentru a evita crima colectivă, războiul. Oricine poate participa la « marea vînătoare », avînd dreptul de a ucide, pe rînd, zece oameni, cu condiția de a deveni, după fiecare crimă, « victimă » avizată. În ambele ipostaze, supraviețuirea depinde de sîngele rece și iuțeala reflexelor fiecăruia. Ingeniosul și cumplitul final al povestirii, în care « asasinul » se îndrăgostește de « victimă », crede că sentimentul îi e împărtășit și e împușcat în ultima clipă, a fost înlocuit, din păcate, cu un happy-end pe care talentul lui Marcello Mastroianni și sex-appealul Ursulei Andress nu-l pot salva de banal și facil. Totuși, « *A zecea victimă* e primul film italian în care fantasticul — științific a fost acceptat ca un „ mod de a vedea " fără păreri preconcepute și falsă pudoare, un film inteligent și cu momente splendide, plin de idei și de spirit satiric ». [3]

În mod firesc, mai tîrziu chiar decît ar fi fost de așteptat, reprezentanții curentelor « de avangardă » au abordat fantasti-

---

[1] *Op. cit.* p. 109

[2] *New Maps of Hell* — The Science Fiction Book Club, London 1962

[3] Valentino de Carlo, *Sheckley decaffeinato* — « Gamma », nr. 4, febraio 1964

cul-ştiinţific, ca o modalitate suplimentară de afirmare a crezului lor estetic. Tema în discuţie i-a sedus, de pildă, pe doi dintre exponenţii « noului val » al cinematografiei franceze: Jean-Luc Godard şi François Truffaut.

Godard a cochetat cu genul în *O lume nouă*, scheciul său din filmul în patru părţi *Rogopag* (1962). Renunţînd la clişeul consecinţelor unui conflict nuclear, el făcea să explodeze o bombă care, fără să ucidă pe nimeni, distruge toate relaţiile logice din mintea oamenilor. *Alphaville* (1965) ne înfăţişează o insolită aventură a lui Lemmy Caution, popularul erou al filmelor de spionaj, interpretat ca de obicei de Eddie Constantine. De astă dată, Lemmy este trimis în misteriosul Oraş — Alfa pentru a intra în legătură cu savantul profesor Von Braun. După o seamă de peripeţii, el află că oraşul este supus logicii implacabile a creierului electronic Alfa 60, cu care se întîlneşte într-o dramatică confruntare. Profesorul moare iar Lemmy distruge creierul electronic şi fuge cu fiica profesorului, Natasa (Anna Karina), în vreme ce Alphaville se dezintegrează.

Filmul a stîrnit discuţii pasionate şi contradictorii, ca mai toate realizările lui Godard. O mare parte a presei l-a acoperit cu laude, în vreme ce « Les Temps Modernes », de pildă, a publicat comentarii cu titluri îndeajuns de grăitcare: *Alphaville sau betafilm?* şi *În legătură cu Alphaville; mecanismele unei imposturi* [1]. O atitudine negativă au adoptat şi cronicarii revistelor specializate, scriind de pildă: « *Alphaville* este neantul în formă de film; este vidul care ar vrea să fie luat drept un creier electronic ». [2]

Dincolo de aceste exagerări polemice, filmul se resimte de pe urma asimilării grăbite a unor laitmotive ştiinţifico-

---

[1] Arlette Elkaïm în nr. 229, iunie 1965, şi Pierre Samson în nr. 230, iulie 1965. În primul titlu se utilizează un joc de cuvinte intraductibil, « beta » fiind a doua literă a alfabetului grec (după « alfa »), iar « bête » însemnînd, în franceză, « prost, stupid ».

[2] Alain Dorémieux şi Jacques Goimard, *De l'alpha à l'omega du néant* — « Fiction », nr. 140, Juillet 1965.

fantastice și a redării lor în imagini convenționale. Implicațiile filozofice ale relației om-mașină sînt exprimate astfel fără destulă suplețe și ingeniozitate. Este tributul plătit pentru apropierea superficială de un gen « la modă », care cere însă creatorilor aceeași meditație preliminară ca domeniile tradiționale.

Pornind de la un text de *science-fiction* de pe acum clasic, *451° Fahrenheit* de Ray Bradbury, François Truffaut renunță și mai categoric decît Godard la elementele de anticipație spectaculoasă (în roman exista, de pildă, un cîine-robot înzestrat cu un sistem olfactiv capabil să rețină și să identifice zece mii de nuanțe de mirosuri și folosit la vînătoarea de oameni). Regizorul a declarat, de altfel, la conferința de presă dinaintea prezentării filmului la Festivalul de la Veneția: « În toată povestea asta nu e nimic științifico-fantastic. Nu e nici o știință în a distruge cărți. Nici nu e nevoie de multă fantezie, pentru că se întîmplă în fiecare zi. La Djakarta, la 2 mai 1964, au fost ruguri de cărți pe străzi; în anul 1965, în Africa de Sud au fost arse peste zece mii ». Pentru a realiza, totuși, decalajul temporal cerut de această fabulă cu pompieri-incendiatori, el a recurs la notații psihologice subtile, care comunică spectatorului solitudinea personajelor, nevoia lor de afecțiune, neliniștea amorțită cu pilule euforice — prin intermediul magistralei interpretări a protagoniștilor Oskar Werner și Julie Christie.

În final, ca și în roman, Montag, urmărit de foștii săi colegi își găsește refugiul în pădurea unde se ascund oamenii-cărți, memoria și conștiința omenirii, speranța ei într-o întoarcere la valorile fără de care adevăratul progres e de neconceput. Dar caracteristica dominantă a filmului rămîne aceea de avertisment împotriva consecințelor posibile ale unor tendințe contemporane.

« Lumea noastră constituie astăzi obiectul unei mutații accelerate, care creează concomitent neliniște și euforie — scrie Pierre Billard [1]. Vîrtejul acestei aspirații accelerate a civi-

[1] *Visages de l'avenir* — « Cinéma 66 », nr. 106

lizației noastre spre propriu-i viitor este resimțit ca o exaltare și totodată ca un traumatism. Dar numai traumatismul și neliniștea sînt transpuse pe ecran. Între apocalips și paradis, cinematograful alege totdeauna apocalipsul ».

Nu putem decît să regretăm absența marilor filme de anticipație în care îndoielile să fie înlocuite de certitudini, pe temeiul analizei științifice a sensului evoluției societății. Literatura nu duce lipsă de asemenea tentative. Și sîntem siguri că spectatorii, avertizați în atîtea rînduri că viitorul ar putea materializa spaimele prezentului, ar primi cu un suspin de satisfacție imaginea lucrurilor care vor fi cu adevărat.

IMPLICAŢII

FILMUL DE AVENTURI ŞI DE DETECŢIE

Unele filmografii ale genului cuprind titluri care pot trezi nedumerire: *Judex*, *Fantômas*... Fără a le considera în primul rînd ştiinţifico-fantastice, socotim că prezenţa lor este întrucîtva justificată de elementele de anticipaţie implicate în intriga poliţistă. Justiţiarul Judex se serveşte de un fel de televizor. Incomparabilul criminal Fantômas jonglează cu aparatele de telecomandă, măştile de piele sintetică, razele care paralizează voinţa (ne referim, desigur, la versiunile moderne, interpretate cu tot mai ridată dezinvoltură de Jean Marais). E şi acesta un semn al timpului în care crima şi acţiunea de combatere a ei devin tot mai mult operaţii executate cu metode şi mijloace ştiinţifice.

Asemenea metode şi mijloace utilizează, de pildă, un vechi personaj al lui Fritz Lang, resuscitat de marele regizor în *Cei o mie de ochi ai dr. Mabuse* şi înzestrat acum cu utilaj electronic. Ca şi în filmul mut care l-a lansat, *Dr. Mabuse*, *Jucătorul*, acest supercriminal vrea să devină stăpînul lumii. El urmăreşte

același țel și în producții ulterioare ale altor regizori *(În plasa de oțel a dr. Mabuse, Ghearele invizibile ale dr. Mabuse, Scotland Yard îl vînează pe dr. Mabuse)*, utilizînd stupefiante sintetice și aparate care fac din oameni sclavii voinței sale.

După un criminal celebru, un detectiv de aceeași anvergură: Mike Hammer, cunoscutul erou al romanelor lui Mikey Spillane, angajat de data aceasta într-o aventură cu final insolit: *Sărută-mă de moarte* (Robert Aldrich, 1955). Căci cutia pentru care oamenii sînt torturați și uciși fără milă nu mai conține, ca în romanul cu același titlu, un teanc de bancnote, ci un dispozitiv atomic, a cărui explozie declanșează apocalipsul general.

Dar nu numai personajele, ci și temele de succes sînt reluate uneori și folosite ca pretext pentru realizări avînd un caracter predominant aventuros. În *Raza morții* (Lev Kuleșov, 1924), invenția preferată a serialurilor constituie atu-ul suprem în ciocnirea dintre fasciști și insurgenții conduși de un prieten al inventatorului, ajutat de misterioasa « doamnă în negru ». Proiectorul razei trece dintr-o mînă în alta, pînă ce este folosit în interesul poporului răsculat. Autorul ideii, Vsevolod Pudovkin, elogia mai tîrziu ritmul debordant al peliculei, iar Jay Leyda o consideră « o tentativă de a condensa într-un singur film toate peripețiile lui Pearl White, Harry Piel și Fantômas » [1].

Pornind de la un subiect oarecum asemănător, ecranizatorii cunoscutului roman al lui Alexei Tolstoi *Hiperboloidul inginerului Garin* n-au reușit decît să ne provoace o decepție. Respectarea școlărească a literei originalului a dus la o însăilare de imagini cenușii. Fascinantul Garin a devenit un oarecare aspirant la postul de dictator. Satira s-a transformat în șarjă caricaturală. Pînă și trucajele sînt lipsite de acurateța cu care ne obișnuiseră unele filme sovietice anterioare, ca *Omul amfibie* și *Planeta furtunilor*.

Nu putem încheia aceste rînduri fără a vorbi despre James Bond și despre progeniturile sale literar-cinematografice.

---

[1] *Storia del cinema russo e sovietico*, vol. II

Eroul creat de Ian Fleming și adoptat de regizorii Terence Young *(Doctor No, Operația Tunet)* și Guy Hamilton (Goldfinger) a dat naștere unui mit a cărui analiză ar depăși cadrul obiectivului nostru declarat. Ceea ce ne interesează sînt punctele de contact cu fantasticul-științific: prezența unor candidați la postul de stăpîn al lumii și a unei profuziuni de gadgeturi mirobolante, de felul automobilului lui Bond, un Aston — Martin înzestrat cu cele mai neașteptate dispozitive imaginare.

După opinia noastră, meșteșugul realizatorilor, cunoscători ai tuturor secretelor *suspense*-ului epidermic, nu poate salva aceste filme de la mediocritate. Există un viciu structural, moștenit de la Fleming: vulgaritatea și lipsa de inteligență reală a agentului 007, care e doar mai bine antrenat și posedă reflexe mai iuți decît adversarii săi. Sean Connery, excelentul actor din *Colina*, se supune meandrelor nu o dată ilogice ale misiunilor sale speciale cu o impasibilitate care seamănă uneori a lipsă de convingere.

Succesul de casă al seriei James Bond i-a determinat pe producători să lanseze alte personaje de aceeași factură. Matt Helm, protagonistul unui ciclu de romane al lui Donald Hamilton, a căpătat astfel chipul cam anost al lui Dean Martin *(Silenziatorii)*. Dar nici actrița de prestigiu Monica Vitti nu izbutește o creație pe măsura posibilităților sale în *Modesty Blaise*, sofisticată replică feminină a prototipului bondian.

Cel mai reușit membru al familiei ni s-a părut a fi savantul miliardar Derek Flint, specialist în femei, jiu-jitsu, fizică și artă culinară *(Omul nostru Flint, Mie-mi place Flint)*. Personajul, interpretat de James Coburn, e superior Agentului 007 printr-o permanentă și ironică dezinvoltură, datorată, poate, și libertății de mișcare pe care o îngăduie parodia. Urîțenia sa expresivă devine astfel mai eficace decît armonia virilă a trăsăturilor comandantului Bond, după cum isprăvile sale, impregnate uneori de absurd, ne amuză mai mult decît încrîncenările modelului.

Contaminarea filmelor de aventuri și de detecție cu elemente de anticipație constituie un fenomen din ce în ce mai răspîndit,

pretutindeni pe glob. Aşa cum am mai spus, faptul acesta se datoreşte efortului de adaptare la o realitate extrem de mobilă. Cînd hoţii renunţă la « gura de lup » şi utilizează maşini electronice pentru a face să sară banca la Monte Carlo, cînd spionii fotografiază o pagină de dosar şi o reduc la dimensiunea unui punct, isprăvile romantice ale lui Arsène Lupin sau Mata Hari nu pot decît să ne înduioşeze. Era gadgeturilor înglobează în mod firesc activităţile inavuabile. Nu ne rămîne decît să sperăm că viitorul nu le va mai cunoaşte, chiar dacă asta ar însemna renunţarea la Mabuse şi la James Bond.

FILMUL DE GROAZĂ. Întreprinzînd operaţia uneori dificilă a delimitării filmului ştiinţifico-fantastic de filmul de groază, constatăm că în a doua categorie se înscriu realizările care folosesc ideile şi arsenalul anticipaţiei doar ca un pretext fugitiv. Doctorul Jekyll se transformă în domnul Hyde graţie unei mixturi preparate în laborator, dar scenele sadice la care asistăm apoi supralicitează textul lui Stevenson şi-l pigmentează cu un erotism delirant *(Dr. Jekyll şi dl. Hyde*, 1932, 1941). Vrînd să scape de colaboratorii săi, biologul Carruther creează lilieci gigantici şi carnivori, dar experienţele ca atare ocupă un loc neînsemnat în economia filmului faţă de secvenţele de carnaj *(Diavolul liliac)*. Iar *Creatorul de monştri*, specialist în boli glandulare, inoculează acromegalia [1] soţiei sale frivole şi unui pianist pentru a ne da prilejul să urmărim transformarea lor în făpturi de coşmar.

De fapt, cu aceste ultime exemple am abordat din nou tema *savantului nebun*, dar din unghiul atmosferei specifice a filmului de groază. Vom întîlni aici un medic ucigînd femei tinere, pentru a grefa glandele lor soţiei pe care nu vrea s-o vadă îmbătrînind *(Cazul logodnicelor dispărute)* şi oameni de ştiinţă

[1] Boală care se manifestă printr-o dezvoltare exagerată a extremităţilor corpului şi a scheletului facial.

transformînd alte femei în imenşi păianjeni agresivi *(Mesa pentru ultimele femei)* sau creînd monştri pentru a servi răzbunării unui fost ocnaş *(Creatura cu creier atomic)*. Înainte ca experienţele nucleare să-i trezească pe dinozaurii hibernanţi, spectatorii au asistat cu frisoanele de rigoare la *Întoarcerea omului-maimuţă*, conservat în gheţurile Polului Nord şi readus la viaţă de un savant care-i transplantează creierul asistentului său, ucis în acest scop. Justiţia imanentă veghează: după ce-i terorizează pe locuitorii oraşului, omul-maimuţă îşi ucide binefăcătorul. Un final tot atît de tragic are şi *Omul din Neanderthal* al cărui erou, vrînd să studieze urmele instinctelor agresive ale strămoşilor preistorici la omul de azi, îşi injectează servitoarea şi pisica şi se injectează el însuşi cu un ser special. Experienţa este încununată de succes, dar pisica, redevenită tigru, îşi devorează foştii stăpîni.

Gigantismul constituie, de altfel, un procedeu des uzitat în filmul de groază cu implicaţii ştiinţifico-fantastice. El poate fi provocat de plantele carnivore care reprezintă veriga pierdută dintre viaţa vegetală şi cea animală — şi atunci maimuţica *Konga* se transformă într-o gorilă imensă, folosită de doctorul Decker pentru a-şi elimina adversarii. Dar vinovate pot fi şi exploziile atomice *(Uimitorul colos)* sau radiaţiile extraterestre *(Atacul femeii de cincizeci de picioare înălţime)*.

Rezultate dezastruoase pot avea şi experienţele întreprinse cu cele mai nobile intenţii. Profesorul Gerald Deemer, de pildă, vrea să creeze un element nutritiv sintetic pentru a înlătura definitiv spectrul foamei. Substanţa obţinută are însă drept rezultat îmbolnăvirea de acromegalie a asistenţilor săi. *Tarantula* hrănită cu aceeaşi substanţă capătă dimensiuni uriaşe, scapă din laboratorul lui Deemer şi devorează oameni şi animale, înainte de a fi ucisă cu bombe incendiare. Jack Arnold, regizorul *Tarantulei*, a realizat şi două filme avînd ca protagonist un monstru jumătate-om, jumătate-peşte: *Creatura din Lacul Negru* şi *Răzbunarea creaturii*. Ideea existenţei unei asemenea specii hibride undeva, în regiunea Amazoanelor, este un pretext

pentru noi variații în jurul mitului Frumoasa și Fiara, omul-pește simțind o irezistibilă și irealizabilă atracție către doctorița Kay Lawrence (Julia Adams) și studenta Helen Dobson (Lori Nelson). Consemnînd această dramă, ne e totuși greu să împărtășim opinia lui Luis Gasca și să-i considerăm, o dată cu el, pe King Kong și pe monstrul din Lacul Negru drept « cei mai nefericiți și patetici îndrăgostiți ai filmului științifico-fantastic » [1]. Mai ales că, în al doilea avatar al său (a fost ciuruită de gloanțe în ambele filme citate!), *Creatura umblă printre noi*, fără a mai avea obsesii erotice, fiind supusă unor intervenții chirurgicale menite să o umanizeze pe deplin.

Exemplele ar putea continua pe multe pagini, ținînd seama de faptul că realizatorii filmelor de groază își agrementează din ce în ce mai des producțiile cu elemente de anticipație. Vom încheia deci cu un film recent al lui Terence Fisher, intitulat sugestiv *Insula teroarei*. Este vorba despre o experiență biologică avînd drept rezultat crearea unei legiuni de monștri, care se hrănesc cu calciul din oasele victimelor lor și se reproduc prin sciziparitate, dublîndu-și periodic numărul. De remarcat interpretarea excelentă a actorilor Peter Cushing și Edward Judd, îndrumați cu obișnuita-i măiestrie de Fisher, cunoscut și recunoscut specialist al tuturor ipostazelor fantasticului cinematografic.

Manualele de publicitate ale anumitor filme de groază îi sfătuiesc pe directorii cinematografelor să scoată din sală oameni pe brancarde, amintind că așa a fost lansat și *Frankenstein*. Ne îndoim că acest truc și orice alte paleative vor izbuti să păstreze încă multă vreme autonomia unei specii condamnate la o evoluție sinonimă cu dezagregarea. Căci spectatorul de mîine va renunța în cele din urmă la jocul de-a « Sperie-mă !», înlocuindu-l pe scară largă cu « Uimește-mă ! ». Și asta o va putea face mai ales fantasticul-științific.

---

[1] *Op. cit.* p. 162

PERSPECTIVE

Perspectivele filmului ştiinţifico-fantastic par, la prima vedere, incerte. Printre factorii acestei incertitudini se numără, în mod fatal, dată fiind dualitatea artă-industrie a cinematografului, bugetul ridicat pe care-l reclamă producţiile de anvergură. Spectatorul de azi gustă numai retrospectiv farmecul *Călătoriei în Lună*, realizat cu mijloacele rudimentare de la începutul secolului. Pentru ca decorul Metalunei să pară veridic, a fost nevoie de o suprafaţă de aproape o jumătate de hectar, prelucrată îndelung şi costisitor de specialişti. Iar filmul (*Această insulă*, *Pămîntul*) s-a soldat pînă la urmă cu un deficit.

E adevărat că există şi superproducţii ştiinţifico-fantastice rentabile, exemplul cel mai recent fiind, pentru noi, *Călătoria fantastică* a lui Richard Fleischer. Dar cîţi regizori au la îndemînă şapte milioane de dolari şi un răgaz de doi ani, pentru a putea obţine premiul Oscar decernat celei mai bune tehnici de imagine-color? Şi-apoi, cel puţin în acest caz, s-a cheltuit atîta talent şi ingeniozitate pentru latura spectaculară, încît n-a mai rămas aproape nimic pentru subiect şi interpretare...

Un alt factor de incertitudine rezidă în însăşi natura cinematografului, în ceea ce constituie forţa şi slăbiciunea sa în raport cu literatura : « Scriitorul îşi poate permite jocul subtil între real şi sugerat, între descrierea ştiinţifică şi imprecizia pe care cititorul o va popula cu propriile sale închipuiri. Mai puţin fericit, cineastul este obligat să arate, reintegrînd obiectul în funcţia sa utilitară. Atunci misterul este generat de alte artificii, iar vizualizarea fanteziei comportă unele capcane »[1]. În aceeaşi ordine de idei, Alain Resnais consideră, în răspunsul său la o anchetă a revistei « Cinéma 66 », că forţa de sugestie a filmului *Metropolis* constă în faptul că « nu ni se arată totul ».

Există, desigur, soluţii tangenţiale. Stanley Kramer ne *arată*, printr-o inspirată utilizare a transfocatorului, străzile oraşului San Francisco de după războiul atomic imaginar. Dar tensiunea emoţională a imaginilor este amplificată de pustietatea şi încremenirea peisajului citadin. O modalitate eficientă este şi cea utilizată de Otokar Vavra în *Krakatit*, unde climatul oniric al unor secvenţe contribuie la schiţarea acelui subtil joc între real şi sugerat pe care Gauthier îl socoteşte un apanaj al literaturii. Dificultatea rămîne însă şi poate fi învinsă doar cu un strop de geniu.

În sfîrşit, o problemă deosebit de spinoasă, comună de astădată filmului şi literaturii ştiinţifico-fantastice, este aceea a unei anumite îngustări a viziunii anticipative. Antonioni a lansat un aforism de largă circulaţie : « Omul, care nu se teme de necunoscutul ştiinţific, se teme de necunoscutul moral ». De fapt, dacă am judeca după subiectele unei bune părţi a filmelor de anticipaţie, necunoscutul ştiinţific constituie, dimpotrivă, o sursă permanentă de temeri şi nelinişti : savanţii nebuni pregătesc, în taină, teribile mijloace de distrugere; roboţii ameninţă supremaţia omului; extratereştrii invadează Pămîntul; războiul atomic duce la sfîrşitul lumii... Cît despre « necunoscutul

---

[1] Guy Gauthier, *Le musée imaginaire de la science-fiction* — « Image et son » 1966, Nr. 194.

moral », ar fi poate mai exact să spunem că e mai uşor să « inventezi » propulsia hiperspaţială decît noi mecanisme şi reacţii psihologice, generate de realităţile viitoare. E adevărat că fantasticul-ştiinţific e de foarte multe ori doar o fabulă deghizată. Dar titlul de glorie al scriitorului şi cineastului rămîne acela de a fi investigat, cu uneltele raţiunii şi ale intuiţiei, evoluţia conştiinţei umane pe spirala infinită a apropierii de perfecţiune. Cu cîteva excepţii, succesele acestei operaţii extrem de dificile ţin mai ales de domeniul anticipaţiei.

Exprimînd aceste rezerve, putem oare conchide, împreună cu Pierre Kast, că « cinematograful n-a adus încă aproape nimic fantasticului-ştiinţific, dar, primind de la el o nouă magie, o nouă învolburare a imaginaţiei, are multe de aşteptat »? [1]

În primul rînd, această aserţiune datează din prima jumătate a anului 1958, deci dinaintea apariţiei pe ecrane a unor filme ca *Invenţie diabolică*, *Pe plajă*, *Steaua tăcerii*, *Damnaţii*, *Doctor Strangelove*, *Digul*, *A zecea victimă*, *Horla*, *451° Fahrenheit*, *Batman*. Sînt titluri care marchează momente importante în istoria filmului de anticipaţie, şi a fantasticului-ştiinţific în general. Dar chiar perioada anterioară lui 1958 i-ar fi oferit lui Kast argumente pentru o concluzie mai optimistă, începînd cu feeriile ştiinţifice ale lui Méliès şi continuînd cu operele remarcabile ale lui René Clair, Fritz Lang, James Whale, Paul Grimault, Otokar Vavra, Arch Oboler, Terence Fisher, Roger Corman, Val Guest etc. Bineînţeles, în măsura în care cineastul francez nu consideră că *Metropolis*, de pildă, n-are nimic de-a face cu genul, după exemplul celor care declară că-i iubesc pe Wells sau pe Bradbury, dar detestă literatura ştiinţifico-fantastică. . .

După opinia noastră, cinematograful a adus deci fantasticului ştiinţific mult mai mult decît « aproape nimic ». Dar ce-a adus fantasticul-ştiinţific cinematografului, mai concret decît « o nouă magie, o nouă învolburare a imaginaţiei »?

---

[1] « Demain, les films » — prefaţa la *Images de la science-fiction*

Poate fi invocată, desigur, o anumită contribuție la îmbogățirea mijloacelor de expresie ale celei de-a șaptea arte. Necesitatea de a înfățișa în mod convingător lumi și evenimente stranii a dus la perfecționarea trucajelor și a efectelor speciale, perfecționare de care beneficiază și celelalte genuri cinematografice. O mențiune aparte se cuvine filmului lui Karel Zeman, *Invenție diabolică*. Cunoscutul regizor ceh utilizează în mod strălucit un procedeu aplicat cu timiditate în filmul sovietic *Insula misterioasă:* fundalul este conceput în maniera gravurilor din ediția Hetzel a operei lui Jules Verne. Această ingenioasă anticipație retrospectivă a fost primită cu laude unanime, fiind distinsă cu numeroase premii internaționale.

Înrîurirea fantasticului-științific asupra cinematografului se manifestă însă mai ales în maniera « invaziei subtile » despre care vorbeam într-un capitol anterior — și aici analogia cu literatura se impune din nou. Căci dacă reprezentanții cei mai autorizați ai genului nu s-au preocupat în mod deosebit de inovațiile formale, lucrările lor au stimulat astfel de inovații în domenii cu o tradiție mult mai îndelungată. Speculațiile în legătură cu elasticitatea timpului au influențat, de pildă, tehnica « noului roman », după cum o dovedesc unele cărți ale lui Alain Robbe-Grillet și Michel Butor. Dar nu regăsim aceeași influență în controversatul *Opt și jumătate* al lui Fellini, unde interferența planurilor temporale concură la crearea unui climat de tensionată neliniște?. . .

Pătrunderea problematicii științifico-fantastice în film e și mai ușor de depistat. Satirizînd mecanizarea excesivă a vieții moderne, Jacques Tati reia, în *Unchiul meu* și *Playtime*, motive întîlnite cu multe decenii în urmă în opera lui Albert Robida *(Secolul XX)*, Jules Verne *(În secolul al XXIX-lea)* etc. Am dat numeroase alte exemple în cuprinsul lucrării și nu cunoaștem nici un caz în care cinematograful să nu fie, în această privință, tributar literaturii.

În sfîrșit, mai presus de mijloace de expresie, tehnică și probleme specifice, fantasticul-științific a infuzat cinemato-

grafului o receptivitate la nou care-i determină pe cineaşti să depăşească miraculosul factice al mecanismelor, fie ele şi cibernetice, şi să redea influenţa lărgirii explozive a graniţelor cunoaşterii asupra individului şi a colectivităţii. Amploarea, acuitatea şi evoluţia previzibilă a acestui fenomen constituie factorul principal al optimismului nostru privind perspectivele filmului de anticipaţie.

FILMOGRAFIE[1]

1898		
GEORGES MÉLIÈS	Le rêve d'un astronome ou la lune à un mètre *(Visul unui astronom sau Luna la un metru)*	Franța
1900		
GEORGES MÉLIÈS	Les malheurs d'un aëronaute *(Păţaniile unui aeronaut)*	Franța
1901		
FERDINAND ZECCA	Conquête de l'air *(Cucerirea văzduhului)*	Franța
1902		
GEORGES MÉLIÈS	Le voyage dans la Lune *(Călătoria în Lună)*	Franța

[1] Filmografia noastră înregistrează, între 1898—1966, peste 600 de filme ştiinţifico-fantastice (excepţîndu-le pe cele produse special pentru televiziune). Am fost nevoiţi, deci, să operăm o selecţie severă, mai ales în perioada de după 1950, oprindu-ne cu precădere la titlurile pomenite în text şi la cele care oglindesc aportul diferitelor cinematografii naţionale; am menţionat, de asemeni, doar numele regizorului, socotindu-l principalul autor al filmului. Pentru a uşura orientarea cititorului, am folosit abreviaţiile « a » (animaţie) şi « s » (serial).

1903		
ROBERT WILLIAM PAUL	Voyage of the Arctic *(Călătorie în Arctica)*	Anglia
SEGUNDO DE CHOMON	Viaje a la luna *(Călătorie în Lună)*	Spania
1904		
GEORGES MÉLIÈS	Le voyage à travers l'impossible *(Călătoria prin imposibil)*	Franța
1905		
FERDINAND ZECCA și GASTON VELLE	Amant de la Lune *(Amantul din lună)*	Franța
WALLACE MAC CUTCHEON	20.000 Leagues under the Sea *(20.000 de leghe sub mări)*	S.U.A.
1906		
SEGUNDO DE CHOMON	Voyage à Jupiter *(Călătorie pe Jupiter)*	Franța
GASTON VELLE	Le Voyage dans une étoile *(Călătorie într-o stea)*	"
SEGUNDO DE CHOMON	El hotel eléctrico *(Hotelul electric)*	Spania
1907		
SEGUNDO DE CHOMON	Voyage au centre de la Terre *(Călătorie în centrul Pământului)*	Franța
GEORGES MÉLIÈS	Deux cent mille lieues sous les mers ou le cauchemar d'un pêcheur *(Două sute de mii de leghe sub mări sau coșmarul unui pescar)*	"
"	Le tunnel sous la Manche ou le cauchemar franco-anglais *(Tunelul sub canalul Mînecii sau coșmarul franco-englez)*	"
1908		
SEGUNDO DE CHOMON	La cuisine magnétique *(Bucătăria magnetică)*	"
"	Le nouveau voyage dans la Lune *(Noua călătorie în Lună)*	"

1910		
J. SEARLE DAWLEY	Frankenstein	S.U.A.
1912		
GEORGES MÉLIÈS	A la conquête du Pôle *(Spre cucerirea Polului)*	Franța
1913		
AUGUST BLOM	Atlantis	Danemarca
1915		
ABEL GANCE	La folie du docteur Tube *(Nebunia doctorului Tube)*	Franța
J. E. WILLIAMSON	20.000 Leagues under the Sea *(20.000 de leghe sub mări)*	S.U.A.
1916		
OTTO RIPPERT	Homunculus	Germania
1917		
HOLGER MADSEN	Himmelskibet *(Nava cerească)*	Danemarca
1919		
CECIL HEPWORTH	The first Men in the Moon *(Primii oameni în Lună)*	Anglia
VLADIMIR GARDIN	Zelaznaia piata *(Călcîiul de fier)*	U.R.S.S.
1920		
WILLIAM DAVIS și FRED SITTENHAM	The Mistery Mind *(Voința misterioasă) (s)*	S.U.A.
ROBERT F. HILL	The Flaming Disc *(Discul arzător) (s)*	,,
HARRY POLLARD	The Invisible Ray *(Raza invizibilă) (s)*	,,
DUKE WORNE	The Branded Four *(Cei patru marcați) (s)*	,,
1921		
JACQUES FEYDER	L'Atlantide	Franța
AUREL PETRESCU	Păcală în Lună *(a)*	România

1922		
GERMAINE DULAC	La mort du soleil *(Moartea soarelui)*	Franța
1923		
RENÉ CLAIR	Paris qui dort *(Parisul adormit)*	Franța
1924		
LUITZ MORAT	La cité foudroyée *(Orașul fulgerat)*	Franța
VLADIMIR KULEȘOV	Luci Smerti *(Raza morții)*	U.R.S.S.
IAKOV A. PROTAZANOV	Aelita	„
NIKOLAI P. HODATAEV, Z. KOMISSARENKO și IURI A. MERKULOV	Mejplanetnaia revoluția *(Revoluția interplanetară)* (a)	„
1925		
MANUEL NORIEGA	Madrid en el año 2000 *(Madridul în anul 2000)*	Spania
HAROLD D. HOYDT	The Lost World *(Lumea pierdută)*	S.U.A.
1926		
RAYMOND BERNARD	Le Joueur d'échecs *(Jucătorul de șah)*	Franța
FRITZ LANG	Metropolis	Germania
WALTER RUTTMANN	Berlin, die Symphonie einer Grosstadt *(Berlin, Simfonia unui mare oraș)*	Germania
1929		
FRITZ LANG	Die Frau im Mond *(Femeia în Lună)*	Germania
1930		
DAVID BUTLER	Just Imagine *(Închipuiți-vă !)*	Anglia
MAURICE ELVEY	High Treason *(Înaltă trădare)*	„
ABEL GANCE	La fin du monde *(Sfîrșitul lumii)*	Franța
DAVE FLEISCHER	Up to Mars *(Spre Marte)* (a).	S.U.A.
1931		
JAME WHALE	Frankenstein	S.U.A.

1932		
RENÉ CLAIR	A nous la liberté *(A noastră e libertatea)*	Franța
G. W. PABST	Atlantis	Germania
DAVE FLEISCHER	The Robot *(Robotul) (a)*	S.U.A.
ERLE C. KENTON	The Island of Lost Souls *(Insula sufletelor pierdute)*	"
1933		
KURT BERNHARDT	Der Tunnel *(Tunelul)*	Germania
HARRY FRASER și COLBERT CLARK	The Wolf Dog *(Cîinele lup)*	S.U.A.
WALTER LANTZ și NOLAN	King Klunk *(Regele Klunk) (a)*	"
ERNEST B. SCHOEDSACK și MERIAN C. COOPER	King Kong *(Regele Kong)*	"
"	Son of Kong *(Fiul lui Kong)*	"
JAMES WHALE	The Invisible Man *(Omul invizibil)*	"
1934		
K. HARTL/SERGE DE POLIGNY	Gold / L'or *(Aurul)*	Germania
MELVILLE BROWN	Lost in the Stratosphere *(Pierdut în stratosferă)*	Franța
L. FRIEDLÄNDER	The Vanishing Shadow *(Umbra care dispare) (s)*	S.U.A.
1935		
JOHN H. AUER	The Crime of Dr. Crespi *(Crima doctorului Crespi)*	S.U.A.
OTTO BROWER și B. REEVES EASON	The Phantom Empire *(Imperiul fantomă) (s)*	"
JAMES WHALE	The Bride of Frankenstein *(Logodnica lui Frankenstein)*	"
1936		
WILLIAM CAMERON MANZIES	Things to Come *(Lucrurile care vor fi)*	Anglia
TOD BROWNING	The Devil Doll *(Păpușa Diavolului)*	S.U.A.
B. REEVES EASON și JOSEPH KANE	The Undersea Kingdom *(Regatul submarin) (s)*	"
LAMBERT HILLYER	The Invisible Ray *(Raza invizibilă)*	"
FREDERICK STEPHANI	Flash Gordon *(s)*	"

1937		
FORD L. BEEBE și ROBERT G. HILL	Flash Gordon's Trip to Mars *(Călătoria lui Flash Gordon pe Marte) (s)*	S.U.A.
1938		
JEAN DRÉVILLE	Le Joueur d'échecs *(Jucătorul de șah)*	Franța
1939		
RICHARD POTTIER	Le monde tremblera *(Lumea se va cutremura)*	Franța
FORD L. BEEBE și SAUL GOODKIND	Buck Rogers *(s)*	S.U.A.
SAM NELSON și NORMAN DEMING	Mandrake the Magician *(s)*	"
1940		
FORD L. BEEBE și RAY TAYLOR	Flash Gordon Conquers the Universe *(Flash Gordon cucerește Universul) (s)*	S.U.A.
ERNEST B. SCHOEDSACK	Dr Cyclops	"
WILLIAM WITNEY și JOHN ENGLISH	Mysterious Doctor Satan *(Misteriosul doctor Satan) (s)*	"
1941		
PAUL GRIMAULT	Les passagers de la Grande Ourse *(Călătorii din Ursa Mare) (a)*	Franța
DAVE FLEISCHER	Superman *(a)*	S.U.A.
A. Ed. SUTHERLAND	The Invisible Woman *(Femeia invizibilă)*	"
JEAN YARBROUGH	The Devil Bat *(Diavolul liliac)*	"
1942		
ANDRÉ SWOBODA	Croisières sidérales *(Croaziere siderale)*	Franța
DAVE FLEISCHER	Superman in the Magnetic Telescope *(Superman în Telescopul magnetic)*	S.U.A.
ERLE C. KENTON	Ghost of Frankenstein *(Spectrul lui Frankenstein)*	"
1943		
WILLIAM BEAUDINE	The Ape Man *(Omul maimuță)*	S.U.A.
DAN GORDON	Superman in Jungle Drums *(Superman în Tobele Junglei) (a)*	"
LAMBERT HILLYER	Batman *(Omul liliac) (s)*	"
ROY WILLIAM NEILL	Frankenstein meets the Wolf Man *(Frankenstein se întîlnește cu Omul-lup)*	"

1944		
ERLE C. KENTON	The House of Frankenstein *(Casa lui Frankenstein)*	S.U.A.
SAM NEWFIELD	The Monster Maker *(Creatorul de monştri)*	"
PHIL ROSEN	The Return of the Ape Man *(Întoarcerea omului maimuţă)*	"
1945		
S. G. BENNET şi FRED BRANNON	The Purple Monster Strikes *(Monstrul purpuriu loveşte) (s)*	S.U.A.
S. G. BENNET, WALLACE A. GRISSELL, Y. CANUTT	Manhunt of Mystery Island *(Vînătoare de oameni pe insula Misterelor)*	"
HOWARD BRETERHTON	The Monster and the Ape *(Monstrul şi maimuţa) (s)*	"
1946		
ARCADY	Astre et désastre *(Astru şi dezastru) (a)*	Franţa
JEAN IMAGE	Rhapsodie de Saturne *(Rapsodia lui Saturn) (a)*	"
BILL TYTLA	Rocket to Mars *(Rachetă spre Marte)*	S.U.A.
WILLIAM WITNEY şi FRED C. BRANNON	The Crimson Ghost *(Spectrul purpuriu) (s)*	"
1947		
CENEK DUBA	Atom na rozcesti *(Atomul la răspîntie)*	Cehoslovacia
S. GORDON BENNET şi FRED C. BRANNON	The Black Widow *(Văduva neagră) (s)*	S.U.A.
WILLIAM HANNA şi JOSEPH BARBERA	The Invisible Mouse *(Şoarecele invizibil) (a)*	"
1948		
JACK BERNHARD	The Unknown Island *(Insula necunoscută)*	Anglia
OTOKAR VAVRA	Krakatit	Cehoslovacia
JEAN IMAGE	Ballade atomique *(Balada atomică) (a)*	Franţa

S. G. BENNET și THOMAS CARR	Brick Bradford *(s)*	S.U.A.
,,	Superman *(s)*	,,
GREGG G. TALLAS și ARTHUR RIPLEY	Siren of Atlantis *(Sirena din Atlantis)*	,,

1949

TEX AVERY	The House of Tomorrow *(Casa de mîine) (a)*	S.U.A.
CHARLES T. BARTON	Abbot and Costello meet Frankenstein *(Abbot și Costello împotriva lui Frankenstein)*	,,
S. G. BENNET	The new Adventures of Batman and Robin *(Noile aventuri ale lui Batman și Robin) (s)*	,,
FRED C. BRANNON	King of Rocket Men *(Regele Oamenilor-rachetă) (s)*	,,
ERNEST C. SCHOEDSACK și MERIAN C. COOPER	Mighty Joe Young *(Puternicul Joe cel tînăr)*	,,

1950

MARIO SOFICI	El extraño caso del hombre y la bestia *(Straniul caz al omului și al fiarei)*	Argentina
S. G. BENNETT	Batman and Robin *(Batman și Robin) (s)*	S.U.A.
FRED C. BRANNON	The Invisible Monster *(Monstrul invizibil) (s)*	,,
NORMAN DAWN	Two Lost Worlds *(Două lumi pierdute)*	,,
KURT NEUMANN	Rocketship XM *(Rachetonava XM)*	,,
IRVING PICHEL	Destination Moon *(Destinație Lună)*	,,
LEE SHOLEM	Atom Man versus Superman *(Atom Man împotriva lui Superman) (s)*	,,

1951

VAL GUEST	Mr. Drake's Duck *(Rața d-lui Drake)*	Anglia
B. KNOWLES	The Perfect Woman *(Femeia perfectă)*	,,
RUDOLPH MATE	When Worlds Collide *(Cînd lumile se ciocnesc)*	S.U.A.
CHRISTIAN NYBY	The Thing *(Creatura)*	,,

ARCH OBOLER	Five *(Cinci)*	S.U.A.
LESLEY SELANDER	Flight to Mars *(Zbor spre Marte)*	"
EDGAR G. ULMER	The Man from Planet X *(Omul de pe planeta X)*	"
ROBERT WISE	The Day the Earth stood still *(Ziua în care s-a oprit Pământul)*	"
1952		
TERENCE FISHER	The Four—sided Triangle *(Triunghiul cu patru laturi)*	Anglia
PIERRE KAST	Je sème à tout vent *(Semăn în cele patru vînturi)*	Franța
PAUL PAVIOT	Torticola contre Frankensberger	"
TEX AVERY	Thermites from Mars *(Termite de pe Marte) (a)*	S.U.A.
FRED C. BRANNON	Zombies of the Stratosphere *(Zombii din stratosferă) (s)*	"
WALLACE FOX	The Case of the Missing Brides *(Cazul logodnicelor dispărute)*	"
SAM NEWFIELD	The Lost Continent *(Continentul pierdut)*	"
1953		
TERENCE FISHER	Spaceways *(Drumurile spațiului)*	Anglia
PAUL GRIMAULT	La bergère et le ramoneur *(Păstorița și coșarul) (a)*	Franța
JEAN LENICA	Labyrint *(a)*	Polonia
S. G. BENNET	The Lost Planet *(Planeta pierdută) (s)*	S.U.A.
E. A. DUPONT	The Neanderthal Man *(Omul din Neanderthal)*	"
BYRON HASKIN	The War of the Worlds *(Războiul lumilor)*	"
CHARLES LAMONT	Abbot and Castello Go to Mars *(Abbot și Costelo merg pe Marte)*	"
EUGENE LOURIE	The Beast from 20 000 Fathoms *(Fiara de la 20 000 de stînjeni)*	"
LEE SHOLEM	Tobor the Great *(Tobor cel Mare)*	"
HERBERT TEVOS și RON ORMOND	Mesa of Last Women *(Mesa pentru ultimele femei)*	"
V. LEE WILDER	The Phantom from Space *(Fantoma din spațiu)*	"
V. și Z. BRUMBERG	Poliot na Lunu *(Zbor spre Lună) (a)*	URSS

1954		
DAVID MAC DONALD	Devil Girl from Mars *(Diavolița de pe Marte)*	Anglia
PIERRE KAST	Monsieur Robida, explorateur du temps *(Domnul Robida, explorator al timpului)*	Franța
INOSHIRO HONDA	Gojira *(Godzilla)*	Japonia
JACK ARNOLD	The Creature from the Black Lagoon *(Creatura din Lacul Negru)*	S.U.A.
THOMAS CARR și GEORGES BLAIR	Superman flies again *(Superman zboară din nou)*	"
GORDON DOUGLAS	Them *(Lor)*	"
RICHARD FLEISCHER	20,000 Leagues under the Sea *(20.000 leghe sub mări)*	"
W. LEE WILDER	Killers from Space *(Ucigași din spațiu)*	"
1955		
KAREL ZEMAN	Cesta do praveku *(Călătorie în preistorie)*	Cehoslovacia
JEAN IMAGE	Monsieur Victor ou la machine *(Domnul Victor sau mașina) (a)*	Franța
JULIAN SOLER	Los platos voladores *(Farfuriile zburătoare)*	Mexic
EDUARDO G. MAROTO	Tres eran tres *(Erau trei)*	Spania
JACK ARNOLD	The Revenge of the Creature *(Răzbunarea Creaturii)*	S.U.A.
"	Tarantula	"
ROBERT GORDON	King Dinosaur *(Regele Dinosaur)*	"
"	It came from Beneath the Sea *(Ea vine din adîncul mării)*	"
BYRON HASKIN	Conquest of Space *(Cucerirea Spațiului)*	"
1956		
VAL GUEST	The Quatermass Experiment *(Experiența lui Quatermass)*	Anglia
INOSHIRO HONDA	Rodan	Japonia
MOTOYOSHI ODA	Gojira no Gyakushu *(Contraatacul lui Godzilla)*	"

KOJI SHIMA	Satelitul misterios	Japonia
MICHAEL ANDERSON	1984	S.U.A.
ROBERT CANNON	Gerald Mc Boing Boing on Planet Moo *(Gerald Mc Boing Boing pe planeta Moo (a)*	,,
DAVID KRAMARSKY	The Beast with 1.000.000 Eyes *(Fiara cu 1.000.000 de ochi)*	,,
JOSEPH NEWMAN	This Island Earth *(Această insulă, Pămîntul)*	,,
FRED F. SEARS	The Earth versus the Flying Saucers *(Pămîntul împotriva farfuriilor zburătoare)*	,,
JOHN SHERWOOD	The Creature Walks among us *(Creatura umblă printre noi)*	,,
DON SIEGEL	The Invasion of the Body Snatchers *(Invazia hoților de trupuri)*	,,
VIRGIL VOGEL	The Mole People *(Oamenii cîrtițe)*	,,
FRED MC LEOD WILCOX	Forbidden Planet *(Planeta interzisă)*	,,

1957

TERENCE FISHER	The Curse of Frankenstein *(Blestemul lui Frankenstein)*	Anglia
VAL GUEST	Quatermass II	,,
PIERRE KAST	Un amour de poche *(O dragoste de buzunar)*	Franța
INOSHIRO HONDA	Chikyu Boeigun *(Armata defensivă a Pămîntului)*	Japonia
ROGER CORMAN	Not of this Earth *(Nu de pe pămîntul acesta)*	S.U.A.
BERT I. GORDON	The Amazing Colossal Man *(Uimitorul colos)*	,,
HERMAN HOFFMAN	The Invisible Boy *(Băiatul invizibil)*	,,
NATHAN JURAN	Twenty Million Miles to Earth *(La douăzeci de milioane de mile de Pămînt)*	,,
VIRGIL VOGEL	The Land Unknown *(Țara necunoscută)*	,,

1958

TERENCE FISHER	The Revenge of Frankenstein *(Răzbunarea lui Frankenstein)*	Anglia
KAREL ZEMAN	Vynalez zkazy *(Invenție diabolică)*	Cehoslovacia
PAOLO HEUSCH	La morte viene dallo spazio *(Moartea vine din spațiu)*	Italia
STENO	Toto nella Luna *(Toto în Lună)*	"
VATROSLAV MIMICA	Happy End *(a)*	Jugoslavia
TERUO ISHII	Uchutei to Jinko Eisei no Gekitotsu *(Lupta dintre satelitul artificial și navele cosmice)*	Japonia
TSUNEO KOBAYASHI	Tomei Kaijin *(Monstrul invizibil)*	"
ALFREDO B. CREVENNA	El hombre que logró ser invisible *(Omul care a devenit invizibil)*	Mexic
LIVIU GHIGORȚ	Aparat universal *(a)*	România
EDWARD BERNDS	The Queen of Outer Space *(Regina din afara spațiului)*	S.U.A.
BYRON HASKIN	From the Earth to the Moon *(De la Pământ la Lună)*	"
NATHAN HERTZ	The Attack of the Fifty-Foot Woman *(Atacul femeii de cincizeci de picioare înălțime)*	"
H. W. KOCH	Frankenstein 1970	"

1959

BRETISLAW POJAR	Bombomania *(a)*	Cehoslovacia
FRITZ BOTTGER	Ein Toter hing im Netz *(Un mort atîrna în plasă)*	Germania
RICCARDO FREDA	Caltiki, mostro immortale *(Caltiki, monstru nemuritor)*	Italia
INOSHIRO HONDA	Bijo to Ekitai — Ningen *(Frumoasa și Omul-lichid)*	Japonia
JAIME SALVADOR	Los invisibles *(Invizibilii)*	Mexic
GILBERT GUNN	The Cosmic Monsters *(Monștrii cosmici)*	S.U.A.

STANLEY KRAMER	On the Beach *(Pe plajă)*	S.U.A.
HENRY LEVIN	Journey to the Center of the Earth *(Călătorie spre centrul Pămîntului)*	"
RONALD MAC DOUGALL	The World, the Flesh, and the Devil *(Lumea, carnea și diavolul)*	"
GEORGE PAL	The Time Machine *(Mașina timpului)*	"
ALEKSANDR KOSIR	Nebo zovet *(Cerul ne cheamă)*	U.R.S.S.
LEONID A. AMALRIK	Murzilka na sputnike *(Murzilka pe sputnic) (a)*	"

1960

JEAN-DANIEL DANINOS	Un Martien à Paris *(Un marțian la Paris)*	Franța
ANTONIO MARGHERITI	The Space Men *(Oamenii spațiului)*	Italia
VELJKO BULAJIC	Rat *(Război)*	Jugoslavia
SAȘA DOBRILA	Robot	"
R. GUIRALER	Conquistador de la Luna *(Cuceritorul Lunii)*	Mexic
M. KWIATOWSKA	Przed podroza *(Înaintea călătoriei)*	Polonia
KURT MAETZIG	Milczaca gwiazda / Der Schweigende Stern *(Steaua tăcerii)*	" R.D.G.
BOB CĂLINESCU	Felicitări din Cosmos	România
IRVIN ALLEN	The Lost World *(Lumea pierdută)*	S.U.A.
ROGER CORMAN	The Last Woman on Earth *(Ultima femeie de pe Pămînt)*	"
NORMAN TAUROG	Visit to a Small Planet *(Vizită pe o planetă mică)*	"
EDWARD G. ULMER	Beyond the Time Barrier *(Dincolo de bariera timpului)*	"

1961

JOHN LEMONT	Konga	Anglia
JOSEPH LOSEY	The Damned *(Damnații)*	"
ROMANO FERRARA	Il pianeta contro di noi *(Planeta împotriva noastră)*	Italia
SHUE MATSUBAYASKI	Sekai dai senso *(Marele război mondial)*	Japonia

I. POPESCU-GOPO	Paşi spre Lună	România
IRWIN ALLEN	Voyage to the Bottom of the Sea *(Călătorie către fundul mării)*	S.U.A.
GEORGE PAL	Atlantis, the Lost Continent *(Atlantida, continentul pierdut)*	,,
WOLF RILLA	The Village of the Damned *(Satul Damnaților)*	,,
WILLIAM WITNEY	The Master of the World *(Stăpînul lumii)*	,,
TIMOFEI LEVCIUK	Mecite navstreciu *(În întîmpinarea visului)*	U.R.S.S.

1962

RICHARD LESTER	The Mouse on the Moon *(Şoarecele de pe Lună)*	Anglia
JINDRICH POLAK	Ikarie XB 1	Cehoslovacia
DELGADO	Superman	Cuba
J. L. GODARD	Rogopag — Il nuovo Mondo *(Lumea Nouă)*	Italia
BORIS KOLAR	Gradanin IM 5 *(Cetățeanul IM 5) (a)*	Jugoslavia
INOSHIRO HONDA	Yosei Gorath *(Gorath, steaua groazei)*	Japonia
ST. SZWAKOPF	Cybernetyk *(a)*	Polonia
IRVIN ALLEN	Five Weeks in a Balloon *(Cinci săptămîni în balon)*	S.U.A.
RAY MILLAND	Panic in Year Zero *(Panică în anul zero)*	,,
JAMES NEILSON	The Moon Pilot *(Pilotul lunar)*	,,
GH. KAZANSKI şi VL. CEBOTAREV	Celovek-amfibia *(Omul amfibie)*	U.R.S.S.
PAVEL KLUŞANŢEV	Planeta buri *(Planeta furtunilor)*	U.R.S.S.

1963

FREDDIE FRANCIS	The Evil of Frankenstein *(Boala lui Frankenstein)*	Anglia
STANLEY KUBRICK	Doctor Strangelove	,,
ERNEST MORRIS	The Masters of Venus *(Stăpînii lui Venus)*	,,
STEVE SZEKELY	The Day of the Triffids *(Ziua trifidelor)*	,,

TERENCE YOUNG	Doctor No	Anglia
ALEJANDRO VIGNATI	Kosice	Argentina
JIRI TRNKA	Kyberneticka babicka *(Bunicuța cibernetică) (a)*	Cehoslovacia
CHRIS MARKER	La jetée *(Digul)*	Franța
EDGAR G. ULMER	L'Atlantide	Franco-Italian
UGO GREGORETTI	Omicron	Italia
INOSHIRO HONDA	King-Kong tai Godjira *(King-Kong contra Godzilla)*	Japonia
ALFREDO B. CREVENNA	Gigantes planetarios *(Giganții planetari)*	Mexic
MAREK NOWICKI și JERZY STAWICKI	Przyjaciel *(Prietenul) (a)*	Polonia
Șt. MUNTEANU	Electronicus *(a)*	România
SIDNEY SALKOV	The Last Man on Earth *(Ultimul om de pe Pământ)*	S.U.A.
VIRGIL VOGEL și JERRY WARREN	Invasion of the Animal People *(Invazia oamenilor animale)*	"
1964		
PAVEL HOBL	Ztracena tvar *(Fața furată)*	Cehoslovacia
RAPHAEL NUSSBAUM	Der Unsichtbare *(Invizibilul)*	Germania
TINTO BRASS	Il disco volante *(Discul zburător)*	Italia
INOSHIRO HONDA	Mothra tai Gojira *(Mothra contra Godzilla)*	Japonia
RENE CARDONA	El asesino invisible *(Asasinul invizibil)*	Mexic
MIRCEA POPESCU	Călătorie imaginară	România
JULES FEIFFER	Munro	S.U.A.
ROBERT GAFFNEY	Frankenstein meets the Space Monster *(Frankenstein împotriva monstrului spațial)*	"
BYRON HASKIN	Robinson Crusoe on Mars *(Robinson Crusoe pe Marte)*	"
1965		
NATHAN JURAN	The First Men in the Moon *(Primii oameni în Lună)*	Anglia

RAY GOOSSENS	Pinocchio dans l'espace *(Pinochio în spațiu)*	Belgia
J.-L. GODARD	Alphaville	Franța
PIERRE KAST	La brûlure de miile soleils *(Arsura a o mie de sori)*	Franța
ELIO PETRI	La decima vittima *(A zecea victimă)*	Italo-Francez
MARIO BAVA	Terrore nello spazio *(Teroare în spațiu)*	Franco-spaniol
HIDEO FURUSAWA	Garibah no uchu *(Călătoria cosmică a lui Garibah) (a)*	Japonia
INOSHIRO HONDA	Uchu daikaiju Dogora *(Dogora, monstrul cosmic)*	"
ALFREDO B. CREVENNA	Aventura al centro de la Tierra *(Aventură în centrul Pământului)*	Mexic
PASCUAL CERVERA	El rayo desintegrador *(Raza dezintegratoare)*	Spania
RICHARD FLEISCHER	The Fantastic Voyage *(Călătoria fantastică)*	S.U.A.
ANDREW MARTON	Crack in the World *(O fisură în globul terestru)*	"
JACQUES TOURNEUR	The War-Gods of the Deep *(Zeii războiului din abis)*	"

1966

TERENCE FISHER	The Island of Terror *(Insula teroarei)*	Anglia
STANLEY KUBRICK	2001: A Space Odyssey (2001 *Odisee spațială*)	"
FR. TRUFFAUT	451° Fahrenheit	"
VACLAV VORLICEK	Kdo chce zabit Jesii? *(Cine a vrut s-o ucidă pe Jessie)*	Cehoslovacia
ALAIN CUNIOT	L'or et le plomb *(Aurul și plumbul)*	Franța
PIETRO FRANCISCI	2+5: Missione Hydra	Italia
INOSHIRO HONDA	Furankenshutain tai Baragon *(Frankenstein contra Baragon)*	Japonia
NORIAKI YUASA	Daikaiju Gamera *(Gamera, cel mai mare monstru)*	"

I. POPESCU GOPO	Faust XX	România
LESLIE H. MARTINSON	Batman	S.U.A.
ANDREW MARTON	Around the World under the Sea *(În jurul lumii pe sub mări)*	"
ALEKSANDR GHINȚBURG	Ghiperboloid înjenera Garina *(Hiperboloidul inginerului Garin)*	U.R.S.S.

1967[1]

J. DANIEL POLLET	Horla	Franța
ALAIN RESNAIS	Je t'aime, je t'aime *(Te iubesc, te iubesc)*	"
ERIC DE HUNG	Le secret de Wilhelm Storitz *(Secretul lui Wilhelm Storitz)*	Franco Ceho-slovac
ROGER VADIM	Barbarella	Franco - Italian
INOSHIRO HONDA	Kaiju dai Senso *(Marea bătălie cu monștri)*	Japonia
YUGO SERIKAWA	Saibogu 009 *(Ciber 009) (a)*	"
NORIAKI YNASA	Gamera tai Barugon *(Gamera contra Barugon)*	"
O. VĂRĂȘTEANU	Cinci săptămîni în balon *(a)*	România
A. TARKOVSKI	Solaris	U.R.S.S.

[1] La încheierea lucrării, producția anului 1967 nu era cunoscută decît fragmentar. Am socotit totuși necesar să semnalăm cîteva dintre titlurile cele mai promițătoare.

BIBLIOGRAFIE

LOTTE H. EISNER — L'Écran Démoniaque, *Eric Losfeld, 1965*

LUIS GASCA — Imagen y ciencia-ficción, *Festival Internacional del Cine de San Sebastián. Sección Actividades Culturales, Junio de 1966*

ADO KYROU — Le surréalisme au cinéma, *Le Terrain Vague, 1963*

MICHEL LACLOS — Le fantastique au cinéma, *Société des éditions J. J. Pauvert, 1958*

J. SICLIER et A. S. LABARTHE — Images de la science-fiction, *Les Editions du Cerf, 1958*

ORNELLA VOLTA — Frankenstein & Cie, *Edizioni Sugar, Milan*

PIERO ZANOTTO — Il film terrorifico e galattico, *Edizioni Centro-Film, Torino*

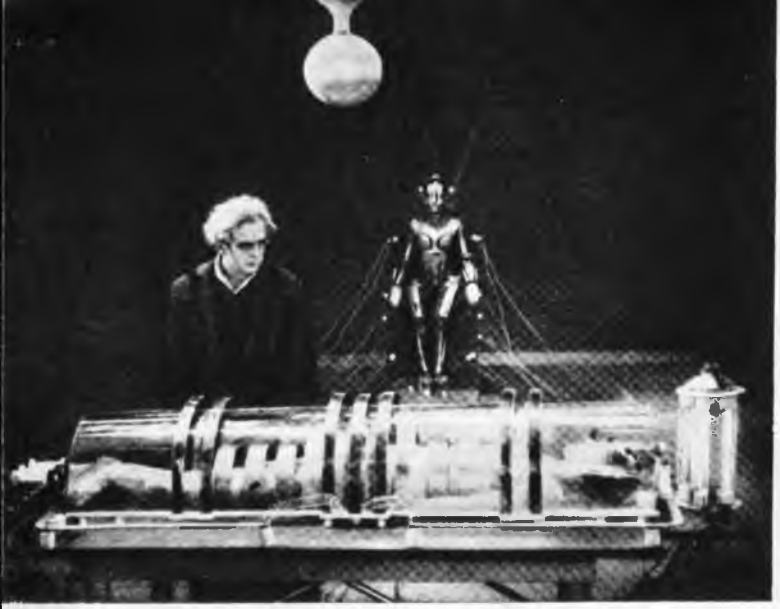
ARTICOLE

JEAN BARRAL
PIERRE BILLARD — Sur le fantastique au Cinéma. « *Positif* » *nr. 36/1960*

RAY BRADBURY	Film in the Space Age. « *American Cinematograph* » *nr. 1/1967*
OVID S. CROHMĂLNICEANU	Impasurile filmului de anticipație. « *Cinema* » *nr. 9/1966.*
GUY GAUTHIER	Le musée imaginaire de la science-fiction. « *Image et son* » *nr. 194/1966*
G. GUREVICI	Na ekrane — fantastika. « *Inostrannaia literatura* » *nr. 1/1967*
FEREYDOUN HOVEYDA	Grandeur et décadence du sérial. « *Cahiers du Cinéma* » *nr. 4—5—6/1956*
MARCEL MARTIN	Conscience-fiction. « *Cinema 66* » *nr. 106*
HENRI RODE	Les monstres sont lâchés. « *Cinémonde* » *nr. 1474/1962*
J. P. TOROK	H-Pictures. « *Positif* », *nr. 39—40/1961*

ILUSTRAȚII

1. *Nebunia doctorului Tube* (Abel Gance, 1915)
2. *Lumea pierdută* (Harold D. Hoydt, 1925)



3. *Metropolis* (Fritz Lang, 1926)
4. *Insula sufletelor pierdute* (Erle C. Kenton, 1932)

5. *Frankenstein* (James Whale, 1931)

6. *Omul invizibil* (James Whale, 1933)
7. *King-Kong* (Ernest B. Schoedsack și Merian C.Cooper, 1933)

8. *Flash Gordon* (Frederick Stephani, 1936)
9. *Lucrurile care vor fi* (William Cameron Menzies, 1936)

10. *Dr. Cyclops* (Ernest B. Schoedsack, 1940)
11. *Ziua în care s-a oprit Pământul* (Robert Wise, 1951)
12. *Destinație Luna* (Irving Pichel, 1950)

13. *Abbot şi Costello merg pe Marte* (Charles Lamont, 1953)

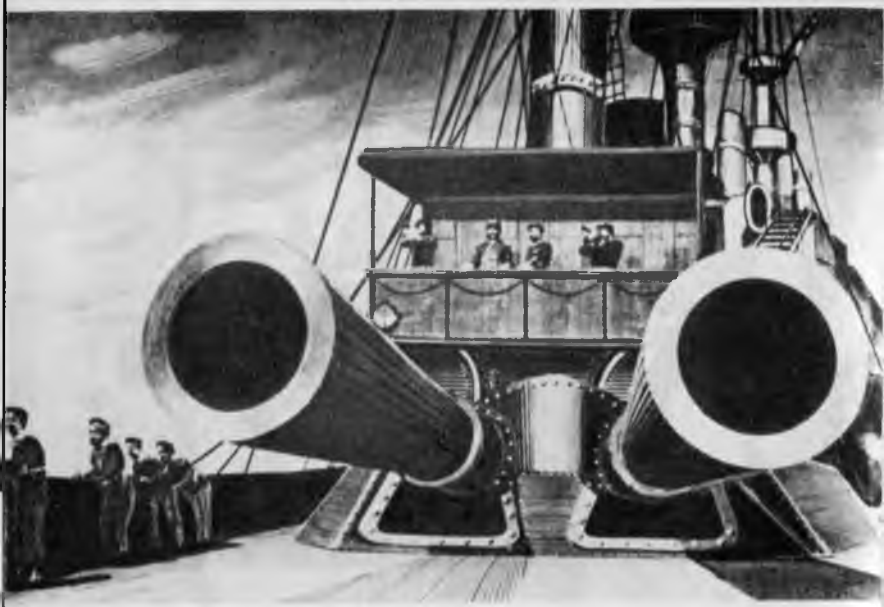
14. *Războiul lumilor* (Byron Haskin, 1953)

15. *Ele* (Gordon Douglas, 1954)
16. *Tarantula* (Jack Arnold, 1955)

17. *Această insulă*, *Pămîntul* (Joseph Newman, 1956)

18. *Planeta interzisă* (Fred Mc. Leod Wilcox, 1956)

19. *O dragoste de buzunar* (Pierre Kast, 1957)

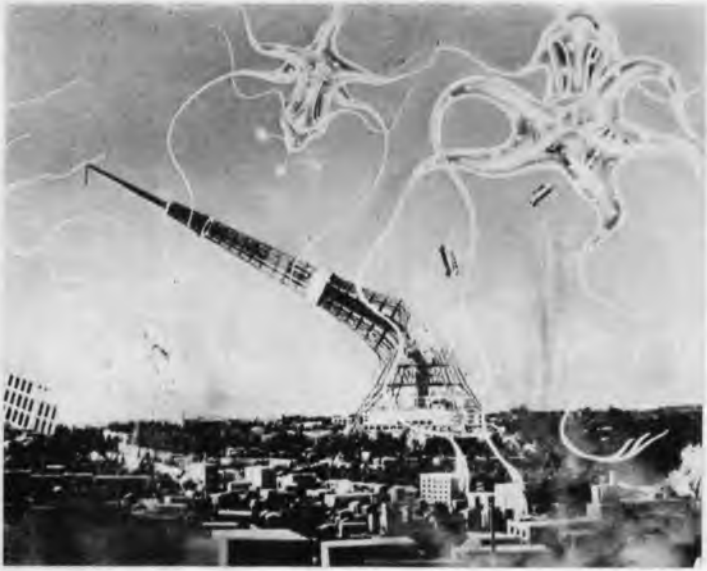


20. *Invenție diabolică* (Karel Ženman, 1958)

21. *Steaua tăcerii* (Kurt Maetzig, 1960)

22. *Paşi spre lună* (Ion Popescu-Gopo, 1961)
23. *Ikarie XB. 1* (Jindrich Polak, 1962)
24. *Planeta furtunilor* (Pavel Kluşanţev, 1962)

25. *Omicron* (Ugo Gregoretti, 1963)
26. *Alphaville* (Jean Luc Godard, 1965)
27. *A zecea victimă* (Elio Petri, 1965)



28. *Dogora, monstrul cosmic* (Inoshiro Honda, 1965)

29. *Cine a vrut s-o ucidă pe Jessie* (Vaclav Vorlicek, 1966)

30. 2+5 *Misiunea Hydra* (Pietro Francisci, 1966)

31. *451° Fahrenheit* (François Truffaut, 1966)

32. *Hiperboloidul inginerului Garin* (Aleksandr Ghinzburg, 1966)

33. *Gamera contra Barugon* (Noriaki Yuasa, 1967)

SUMAR

VÎRSTA FEERIEI 5
SUPERMAN & CIE 11
TEME CU VARIAȚIUNI 17
Savantul nebun 17
Omul artificial 19
Robotul 23
Lumea pierdută 27
Drumul spre stele 32
Războiul lumilor 42
Sfîrșitul lumii 46
Lucrurile care vor fi 51
IMPLICAȚII 58
Filmul de aventuri și de detecție 58
Filmul de groază 61
PERSPECTIVE 64

Filmografie 69
Bibliografie 87
Ilustrații

Redactor responsabil: CORNEL CRISTIAN
Tehnoredactor: NICOLAE MIHĂILESCU

Dat la cules 24.XI.1967. Bun de tipar 17.06.1968 Apărut 1968. Tiraj 5600+140 ex. broşate. Hîrtie tipar înalt tip A mata de 80 g/m². Ft. 32/70×100. Coli ed. 5,19. Coli de tipar 2,75. Comanda 4087. Planşe tiefdruk 14. A. nr. 18 444 C. Z. pentru bibliotecile mari 7. C. Z. pentru bibliotecile mici 7.778.

Întreprinderea Poligrafică „Arta Grafică" Calea Şerban Vodă 133, Bucureşti, Republica Socialistă România. Comanda nr. 464

BIBLIOTECA CINEFILULUI pune la îndemîna iubitorilor filmului lucrări de sinteză consacrate marilor personalități, momente, curente și mișcări care au ilustrat istoria celei mai moderne dintre arte — CINEMATOGRAFUL

ION CANTACUZINO
Momente din trecutul filmului românesc

ANA MARIA NARTI
Serghei Eisenstein

IORDAN CHIMET
Western

D. I. SUCHIANU
Marlene Dietrich

ERVIN VOICULESCU
Cinematografia japoneză

MIHAIL LUPU
Vittorio De Sica

IORDAN CHIMET
Comedia burlescă

CĂLIN CĂLIMAN
Filmul documentar românesc

ION CANTACUZINO
René Clair

MIHAI NADIN
Laurence Olivier

ION HOBANA
Imaginile posibilului (filmul științifico-fantastic)